H. Waentig

Wirtschaft und Kunst

WIRTSCHAFT UND KUNST

EINE UNTERSUCHUNG ÜBER GESCHICHTE UND THEORIE DER MODERNEN KUNSTGEWERBEBEWEGUNG

VON

HEINRICH WAENTIG

JENA
VERLAG VON GUSTAV FISCHER
1909.

Alle Rechte vorbehalten.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Vorwort.

Die Abhandlung, die ich hiermit der Öffentlichkeit übergebe, ist eine Gelegenheitsschrift. Zwar hat mich schon in meinem Buche über Comte von 1894 und über die österreichische Gewerbepolitik von 1898 die Frage nach den Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaftsleben beschäftigt. Doch bin ich stets davor zurückgeschreckt, ein so schwieriges Problem in Angriff zu nehmen, dessen befriedigende Lösung nationalökonomische und kunstwissenschaftliche Kenntnisse in gleichem Maße voraussetzt. Erst die Aufforderung, Weihnachten 1904 gelegentlich der von den Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst veranstalteten Ausstellung einen Vortrag über die damals in weiteren Kreisen noch wenig bekannte moderne Kunstgewerbebewegung zu halten, zwang mich Stellung zu nehmen, und der Versuch, den damals beifällig aufgenommenen Vortrag für den Druck vorzubereiten, führte mich Schritt für Schritt zu immer umfassenderen Studien, als deren vorläufiges Ergebnis diese Untersuchung zu betrachten ist.

Die Schwierigkeiten, die sich der systematischen Bearbeitung des Themas entgegenstellten, waren außerordentlich große. Zwar waren mir Österreich und Frankreich, England und die Vereinigten Staaten von früheren Reisen her bekannt. Doch galt es nunmehr, damals Gesehenes nachzuprüfen, ein weit verstreutes Material aus dem Leben und aus den

Bibliotheken zusammenzutragen. Mehr als einmal bin ich nahe daran gewesen, das ganze Unternehmen wieder aufzugeben, namentlich als es sich darum handelte, den theoretischen Teil auszugestalten. Hier versagte die kunstwissenschaftliche Literatur fast ganz, während von den Nationalökonomen nur Bücher und Sombart Bahnbrechendes geleistet hatten, jener für die ältere Zeit, dieser besonders für die kapitalistische Periode. Brockenweise mußten die Bausteine von allen Seiten zusammengetragen werden, mit dem steten, niederdrückenden Bewußtsein, daß es trotz aller aufgewendeten Mühe nicht gelingen werde, mehr als einen ersten „Versuch" zustande zu bringen.

So kenne ich mehr als jeder andere die Schwächen meiner Arbeit. Und wenn ich mich trotzdem entschlossen, sie heute herauszugeben, so ist für mich die Erwägung entscheidend, daß ich sie, wenn nicht jetzt, vielleicht überhaupt nicht würde zu Ende führen können. Denn will ich meinen mehrjährigen Aufenthalt in Japan für mich selbst wie für die Wissenschaft wahrhaft ausnützen, so werde ich mich zunächst wenigstens ganz anderen Fragen zuwenden müssen, als sie in diesem Buche behandelt sind. Unterdessen wird die Forschung ihren Weg gehen und manche Lücke ausfüllen, die ich selbst am schmerzlichsten empfunden habe.

Immerhin möchte ich bemerken, daß die Entwicklung der antiken Völker absichtlich beiseite gelassen worden ist. Zwar habe ich auch für diese ein größeres Material gesammelt, im letzten Augenblicke jedoch auf seine Verwertung verzichtet, da ich nicht mehr imstande war, mir auf Grund originaler Studien ein eigenes Urteil über ihr Wirtschaftsleben zu bilden. Solange Gelehrte von der überragenden Bedeutung Karl Büchers und Eduard Meyers in wichtigen Punkten diametral entgegengesetzte Anschauungen vertreten,

wird man sich abwartend zu verhalten haben. Man endet sonst mit willkürlichen Konstruktionen, wovon Feuerherd in seinem Buche über die Entstehung der Stile aus der politischen Ökonomie bei Behandlung der bildenden Kunst der Griechen und Römer ein abschreckendes Beispiel gibt.

Allen denen, die mein Werk durch Rat oder Tat gefördert haben, sei auch an dieser Stelle mein Dank abgestattet. Namentlich Herrn Dr. Jessen, dem ausgezeichneten Leiter der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums zu Berlin, einer der wenigen in Deutschland, die den komplizierten Anforderungen des modernen Forschers in jeder Hinsicht zu genügen vermögen; ferner Herrn Dr. Gehrig, der sich noch in letzter Stunde der mühevollen Aufgabe unterzogen hat, die Register anzufertigen und dadurch die Benutzung des Buches wesentlich zu erleichtern; endlich Herrn Dr. Fischer, meinem Herrn Verleger, dessen Geduld und Opferwilligkeit es zu danken ist, wenn der Druck dieser Arbeit unter erschwerenden Bedingungen nun doch noch vollendet werden konnte.

Pfingsten 1909.

W.

Inhaltsverzeichnis.

		Seite
	Einleitung	1—5
1. Teil.	**Das neue Evangelium.**	
	1. Kapitel. Carlyle und Ruskin	6—45
	2. Kapitel. William Morris	46—91
	3. Kapitel. Die englische „Renaissance“	92—138
2. Teil.	**Die moderne Kunstgewerbebewegung.**	
	1. Kapitel. Frankreich und England	139—181
	2. Kapitel. Amerika	182—225
	3. Kapitel. Deutschland und Österreich	226—297
3. Teil.	**Kunst und Gewerbe.**	
	1. Kapitel. Kunst und Arbeit	298—363
	2. Kapitel. Kunst und Bedürfnis	364—410
	Schluß	411—416
Autorenverzeichnis		417—421
Index		422—434

Einleitung.

Paris lag hinter uns. Schnell verschwanden die letzten Lichter im herbstlichen Abenddunkel. Bald zeigte nur noch ein heller Schein am südlichen Horizonte, daß eine Weltstadt sich zu ihren nächtlichen Festen rüstete. Und während der Dampf uns durch Wind und Wetter mit reißender Schnelligkeit nordwärts entführte, mußte ich der beklagenswerten Passagiere jener Doverpostkutsche gedenken, die Dickens im November 1775 in entgegengesetzter Richtung Shooters Hill hinaufrumpeln läßt, während ihre Insassen unter strömendem Regen im Straßenschlamm nebenherlaufen. Nicht, weil sie die mindeste Vorliebe für Spazierengehen unter diesen Umständen gehabt hätten, wie der Dichter sagt, sondern weil der Hügel so steil, der Schmutz so tief, und das Geschirr und die Kutsche so schwer waren, daß die Pferde schon dreimal stecken geblieben und einmal den Wagen quer über die Straße gezogen hatten, in der meuterischen Absicht nach Black Heath umzukehren. Das konnte uns nicht passieren. Unaufhaltsam eilten wir unserm Ziel entgegen. Schon wartete unser ein gutes Schiff, um uns sicher nach England hinüberzutragen. In wenig Stunden sollten wir in Charing Cross, im Herzen Londons landen.

So nahe sind sich heute die „Zwei Städte“ gerückt. Und doch trennt der Kanal auch heute noch zwei Welten. Hier ein Reich des Südens, dessen sonniger Himmel die Traube reifen läßt und zu heiterem Genießen ladet, eine Kultur, in der frohes Schauen, die Freude an Form und Farbenspiel vor allen anderen die bildenden Künste zur Blüte bringt, eine

städtische Gesellschaft, deren Leben Geselligkeit, deren Seele das Weib ist. Dort ein Reich des Nordens, dessen windumtoste Küsten zu kraftvoller Betätigung herausfordern, eine Kultur, deren literarischer Grundzug auch im Bilden schwärmender Mystik und grübelndem Denken Einfluß gewährt, ein Volk mit ländlichen Idealen, dessen häuslicher Sinn den Mann als Hüter des heimischen Herdes auch zum Schöpfer der Werte bestellt. Und dieser Norden hat nach Jahrhunderte langem Ringen endlich gesiegt. Nicht mehr in Paris, in London schmiedet man heute die Geschicke der Welt. Von französischem Boden verdrängt, hat England den Gegner erst wirtschaftlich, dann politisch, vielleicht auch kulturell geschlagen. Es hat einen neuen Lebensstil geschaffen. Es ist fünfzig Jahre lang das Vorbild Europas gewesen. Von dort ist denn auch jene Reformbewegung ausgegangen, von der manche die Wiedergeburt einer wahrhaft bürgerlichen Kunst, ja wohl gar eine Umgestaltung unsres ganzen sozialen und wirtschaftlichen Lebens erwarten.

Auch Deutschland hat sich dieser Strömung nicht entziehen können. Zögernd nur hat es ihr nachgegeben. Die Ausstellungen in München und Dresden von 1897 zeigten dann die ersten Anfänge eigenen Wollens, die der Darmstädter Künstlerkolonie von 1901 den ersten Versuch, eine größere Aufgabe zu bewältigen. Ich selbst bin jenen Bestrebungen zuerst im Winter 1903 auf der Ausstellung der Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst näher getreten, die deutscher Idealismus uns damals wie ein holdes Christmärchen aufgebaut hatte. Noch sehe ich sie vor mir, die gewölbte Vorhalle, wo von weißer Wand aus grünem Tannenreisig uns weihnachtlich rote Äpfel entgegenleuchteten, die kleine mit bunten Fliesen ausgelegte Diele mit der emsig tickenden Standuhr, E. H. Walther's gemütliches Arbeitszimmer eines Junggesellen in grün und mahagoni mit den getäfelten Wänden, dem mächtigen Schreibtisch, dem Ruhebette in stiller Nische, R. Riemerschmids auf blau und graubraun gestimmtes Schlafgemach

mit seinen wuchtigen und doch nicht schwerfälligen Möbeln aus Satinnußbaum, ein Stück Bauernkunst ins Bürgerliche übersetzt, P. Behrens' feierlichen, etwas japanisierenden Speisesaal in dunkelgebeiztem Holze, J. M. Olbrichs geheimnisvolles Musikzimmer in violett und braun, Baillie Scotts graues Boudoir mit seinen schwarzen Möbeln aus Erlen- und Birnbaumholz, in denen die Perlmutter- und Elfenbeinintarsien wie Edelsteine funkeln, während der zuckende Strahl des Kaminfeuers, mit der durch hellblaue Vorhänge gedämpften Wintersonne kämpfend, auf lilavioletten Polstern spielt. —

Gewiß, nicht alles war gelungen. Dennoch schien es mir damals, als seien wir an einem Wendepunkte angelangt, als wolle nach langer Trennung die hohe Kunst von ihrem Throne wieder zum Volke herabsteigen und wie ehemals auch das Alltagsleben bis in seine Tiefen durchdringen und befruchten. Und wenn uns ein prüfender Blick auf „die vielen großen und kleinen Dinge, die der Bürger liebt, die sinn- und geschmacklosen, vorspiegelnd unechten Zusammenhäufungen, mit denen er sich als mit seiner Einrichtung umgibt", die Auslagen jener Läden und Magazine, in denen er Haus und Heim versorgt, tagtäglich aufs neue darüber belehrt, wie weit wir noch von jenem Ideale entfernt sind, wer wollte nicht wenigstens an eine bessere Zukunft glauben, wo immer neue und immer größere Ausstellungen uns von dem Erstarken künstlerischen Könnens, eine stets wachsende Literatur von dem Erwachen künstlerischen Wollens zu überzeugen strebt?

So hoffen wir. Doch wird sich unsre Hoffnung auch erfüllen? Gehen wir in Deutschland wirklich einer neuen Epoche künstlerischer Kultur entgegen, die sich den großen Perioden einer herrlichen Vergangenheit ebenbürtig anreihen könnte? Werden wir bescheidener wenigstens die Wiedergeburt eines schöpferischen Kunstgewerbes, einer neuen Handwerkskunst in friedlichem Bunde mit einer Kunstindustrie erleben? Oder jagen wir nur einem Trugbilde nach? Wärmen wir uns etwa

die Hände an einem Strohfeuer, das wohl heute mächtig emporlodert, um uns morgen in desto tieferem Dunkel zurückzulassen? Fehlen uns nicht etwa die notwendigen Grundlagen einer künstlerischen Kultur? Sind wir Modernen überhaupt einer solchen noch fähig?

Wer wollte diese Fragen ohne weiteres beantworten! Nur Eines ist sicher: Unser mit allerhand künstlerischen Idealen befrachtetes Schiff wird den ersehnten Hafen nur dann erreichen, wenn es sich auf dem stürmischen Meere des Alltagslebens vom Strome der wirtschaftlichen Entwicklung vorwärts tragen lassen kann. Denn wo nicht über den Inhalt der Kulturen, wie einige glauben, über ihre Möglichkeit hat in letzter Linie sie zu entscheiden. Darum hat, was bisher meist übersehen worden ist, bei der Erörterung kunstpolitischer Probleme neben dem Künstler und dem Kunsthistoriker auch der Volkswirt ein gewichtiges Wort mitzureden. Doch auch im Interesse seiner eigenen Wissenschaft wird er an ihnen heute nicht mehr achtlos vorübergehen dürfen. Setzt nämlich die gegebene Wirtschaftsordnung der freien künstlerischen Betätigung eines Volkes gewisse Grenzen, so muß umgekehrt das Maß des bei ihm vorhandenen Kunstbedürfnisses seine wirtschaftliche Entwicklung in bestimmte Bahnen drängen. So erscheint von einem höheren Standpunkte die moderne Kunstgewerbebewegung als eine zunächst spontane, dann bewußte Reaktion gegen den ästhetischen Charakter der kapitalistischen Verkehrswirtschaft, in der wir heute leben. Ja, wir haben in ihr vielleicht eine der wichtigsten neueren Tendenzen zu erblicken, ihre Produktionsweise, wenn nicht in ihrer Gesamtheit zu beseitigen, so doch auf einzelnen Gebieten im Interesse einer verfeinerten Kultur systematisch umzugestalten.

Am frühesten tritt diese Reaktion bezeichnender Weise in England auf. Nicht als ob dieses Land von altersher eine führende Rolle in den Fragen des guten Geschmackes gespielt hätte. Wohl aber, weil durch gewisse äußere Umstände be-

günstigt, das moderne Wirtschaftssystem dort zuerst zu voller Blüte gelangte und seine Einwirkung auf die künstlerische Seite der Gesamtkultur am ehesten zu äußern vermochte. Hier waren es im Anfang sogar ausgesprochen volkswirtschaftliche Interessen, die nach mannigfachem Schwanken die kunstgewerbliche Reformbewegung in Fluß brachten. Erst später begann sich jener ästhetische Idealismus kraftvoll zu regen, der heute zu einem entscheidenden Faktor in der kulturellen Entwicklung Westeuropas geworden ist. Es kam zur Ausgestaltung einer eigentlichen Theorie kunstgewerblicher Sozialpolitik, über deren wesentliche Sätze man im Grunde auch heute noch nicht hinausgediehen ist. Carlyle, der Erwecker, Ruskin, der Lehrer, Morris, der Künstler, wurden ihre Propheten. Von ihnen ist darum auch in dieser Untersuchung auszugehen. Eine Darstellung der allmählichen Ausbreitung der durch sie befruchteten Bewegung in Großbritannien selbst, auf dem europäischen Kontinente und in den Vereinigten Staaten, wird sich daran angliedern; eine kritische Untersuchung ihrer bisherigen Ergebnisse und ihrer künftigen Aussichten, sowie ihrer Bedeutung im Rahmen der modernen Gesamtentwicklung mit Rücksicht auf die grundlegenden Beziehungen zwischen Wirtschaft und Kunst den Abschluß bilden.

I. Teil.

Das neue Evangelium.

1. Kapitel.

Carlyle und Ruskin.

„Think of it and you will find, that so far from art beeing immoral, little else except art ist moral, that life without industry is guilt and industry without art is brutality."

Ruskin, Lectures on Art.

Wer durch die Berge wandert, von Gipfeln rings umgeben, wird über ihre Höhe oft im Zweifel sein. Denn ihre Nähe läßt auch die kleineren mächtig erscheinen, während schneeige Häupter sich hinter vorgelagerten Hügelketten verbergen müssen. Je weiter man sich aber von dem Fuße des Gebirgstockes entfernt, desto deutlicher zeigt sich das wahre Verhältnis. Und in der Ebene draußen schwinden alle Bedenken, wenn über gestaltlose Massen himmelan strebend, aus blauem Duft nur die erhabensten Spitzen uns noch ihre Grüße herübersenden. Wie hier im Raume, so ergeht es uns in der Zeit. Die zufälligen Perspektiven, unter denen wir unsere Zeitgenossen erblicken, täuschen wohl unser Urteil, und das geschäftige Treiben der Männer des Tages übertönt nicht selten das stille Walten der führenden Geister. Erst die zeitliche Distanz enthüllt uns ihre wahren Proportionen. Denn während sich im Flusse der Jahre einer nach dem

andern in der Menge verliert und unsern Blicken entschwindet tritt die Größe der Großen nur immer klarer hervor, bis am Horizont der Jahrhunderte sagenumsponnen allein die Schöpfer ewiger Werte noch einsam emporragen.

Gerade ein solcher Mensch war Thomas Carlyle. In jungen Jahren verborgen, als ein Werdender nur von Goethe und Emerson gewürdigt, ist er zu spätem Ruhme gelangt. Dennoch wäre das moderne England ohne ihn nicht denkbar. So tief sind die Spuren, die er im Geistesleben seines Volkes zurückgelassen. Nicht, daß er einen unmittelbaren Einfluß auf den Gang der britischen Geschichte ausgeübt hätte; ist doch vor allem die innerpolitische Entwicklung der Nation in ganz anderen Bahnen verlaufen, als er sie dereinst mit herrischem Griffel vorzeichnen zu können geglaubt. Den Siegeslauf der Demokratie, die er haßte mit der ganzen Glut seiner aristokratischen Seele, hat er nicht aufzuhalten vermocht. Aber indem er dem platten Materialismus jenes Zeitalters sein sittliches Pathos, der selbstzufriedenen Trivialität des „gesunden Menschenverstandes" die läuternde Kritik philosophischer Selbstbesinnung, einem doktrinären Individualismus das Prinzip der sozialen Organisation gegenüberstellte, ist er zum Führer, zum Erwecker aller derer geworden, welche die hochentwickelte Zivilisation ihres Volkes zu einem System moderner Kultur umzubilden trachteten.

Allerdings war Carlyle ein durchaus unkünstlerischer Mensch. Wer in seinem Antlitz zu lesen versteht, wird diesen wichtigen Zug vielleicht auch in dem Bildnis ausgeprägt finden, das Whistlers Meisterhand uns von ihm hinterlassen. Wie hätte auch für den in der düstern Welt des schottischen Berglands unter äußeren Sorgen und inneren Anfechtungen aufwachsenden Bauernsohn sonnige Schönheit als Vorbedingung menschlichen Glückes zum Lebensbedürfnis werden sollen? Stendhals berühmtes Wort, „La beauté est une promesse de bonheur", wäre ihm wie ein Hohn erschienen, nachdem er gelernt, wie er später an Goethe schreibt,

daß, was er einst Glück genannt, auf Erden nicht nur nicht erreichbar, sondern nicht einmal begehrenswert sei.

„Glücklich, mein Bruder?“ fragt er in Past and Present. „Vor allen Dingen, was kommt darauf an, ob Du glücklich bist, oder nicht? Heute wird so schnell gestern, und alle Morgen werden gestern, und dann handelt es sich nicht mehr um das Glück, sondern um etwas ganz anderes. Eigentlich gibt es für den Menschen nur ein Unglück, das ist, daß er nicht schaffen kann, daß er sein Menschenschicksal nicht erfüllen kann. Siehe, der Tag gehet schnell dahin, unser Leben gehet schnell dahin, und die Nacht kommt, wo kein Mensch mehr schaffen kann. Und ist die Nacht erst einmal da, so ist unser Glück, unser Unglück vertilgt, verschwunden, vergangen“ [1]). Nichts konnte ihm also ferner liegen als jener Gedanke, der später zum Leitmotiv einer neuen Lehre werden sollte, der Gedanke nämlich, daß die Arbeit beglückend gestaltet werden müsse, um menschenwürdig zu sein.

„Alle ehrliche Arbeit ist Religion“, heißt es an anderer Stelle, „alle ehrliche Arbeit ist heilig. In jeder, und wäre es auch nur ehrliche Handarbeit, liegt etwas Göttliches. Wer arbeitet, was immer seine Arbeit sei, verleiht unsichtbaren Dingen einen Körper. Ein kleiner Dichter ist jeder Arbeiter.“ Jeder! „Manchester mit seinen Baumwollabfällen, mit seinem Rauch und Staub, mit seinem Lärm und Schmutz, dünkt Dir abscheulich?“ fragt er vorwurfsvoll. „Oh, denke doch das nicht. Ein kostbarer Kern, schön wie magische Träume, und doch kein Traum, sondern Wirklichkeit, liegt in dieser geräuchvollen Hülle verborgen.“ Das Rasseln der Maschinen, das Schwirren der Spindeln erschien ihm „erhaben wie ein Niagara, ja noch mehr“. Denn „Baumwollspinnen bedeutet die Bekleidung des Nackten in seinen Wirkungen, den Triumph des Menschen über die Materie in seinen Mitteln“. Und wie

---

1) Thomas Carlyle (1795—1881), Past and Present, Part III, Chap. 4: „Happy“.

hätte ihm das nicht genügen sollen, ihm, dem der Lebensinhalt alles, die Lebensform nichts war[1]).

Aber war er nicht selbst ein Dichter oder mindestens ein Kenner auf dem Gebiete der schönen Literatur? In der Tat war Carlyles Weltanschauung in der ersten Periode seines Lebens durchaus vom literarischen Standpunkte aus gebildet. Es gab eine Zeit, da ihm die großen Dichter als die ersten Wohltäter des Menschengeschlechtes, als der Vortrab im Heerbann der Geister, als die Krone dieses niederen Lebens, als die geistigen Pioniere erschienen, denen allein das Beiwort groß in vollem Umfang gebühre. Aber nicht nur hat dieser Sinn für die Bedeutung künstlerischer Leistungen schon in seiner literarischen Epoche mit dem Eingehen auf die geschichtsphilosophischen Probleme eine starke Abschwächung erfahren, was noch wichtiger ist, er war von allem Anbeginn wesentlich auf ein bestimmtes Gebiet, die Dichtkunst beschränkt. Und wenn er unter seinen Typen des Heldentumes neben dem Propheten, dem Priester und dem Staatsmann auch dem Dichter und dem Schriftsteller eine Stätte gewährte, so hat er sie dem bildenden Künstler, wenn nicht mit klarem Bewußtsein, so doch aus einem tiefen Instinkte versagt.

„Man erwartet in diesem 19. Jahrhundert", so bemerkt er einmal, „daß ein gebildeter Mensch etwas von der Kunst verstehe und sie verehre; unter all den windigen Botschaften, die man an unser armes Jahrhundert richtet, ertönen wenige lauter als diese von der Kunst." Und doch! „Hol' sie der Teufel, diese schönen Künste, ist ein Gefühl, das sich oft in mir regt". Denn „der praktische Mensch, in seinen ehrlichen Augenblicken, fühlt, daß sie ein anspruchsvolles Nichts, ein verworrener Überfluß, ein mit Opfern erkauftes Übel sind". Auch im besten Falle erscheinen sie Carlyle als „refined swarmeries". Sie „verschönen und schmücken das Dasein derer, die in der Wolle sitzen; für Leute aber, die noch mit

1) Carlyle, Past and Present, Works (Chapman and Hale, London), Vol. XIV, p. 172, 176. Chartism, Works, Vol. XI, p. 165 ff.

dem tödlichen Chaos ringen, die verzweifelt um ihr Dasein kämpfen, sind sie geradezu ein Hohn“[1]).

Allerdings war die bildende Kunst in England, als Carlyle sein soziales Reformwerk begann, in tiefem Niedergange. Ihrem glänzenden Aufschwung im 18. war im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts eine allgemeine Erschlaffung gefolgt. Fast schien es, als solle Constable Recht behalten, als er 1821 weissagte, in 30 Jahren werde die englische Kunst aufgehört haben zu leben. Denn „an die Stelle der großen Alten, deren Schaffen anregend und befruchtend auf alle Länder des Erdballs gewirkt, trat um 1840 ein kleines, zahmes Geschlecht, das nicht mehr vorwärts ging, nicht mehr eroberte, sondern mit dem Publikum paktierend die Kunst jener Älteren in einen gangbaren Handelsartikel, in blinkende Scheidemünze umsetzte“. Das kam vor allem auch in der Zierkunst zum deutlichen Ausdruck. Und daß sie Carlyle wie die „unselige Wissenschaft“ der politischen Ökonomie überdies im Dienste einer Weltanschauung erblickte, der er den Untergang geschworen, mußte seine Antipathie noch verschärfen.

So vergleicht er „das schwelgerische Europa mit seinem Publikum von Lesern, Dilettanten, Kennern usw.“ verächtlich

---

1) Carlyle, Life of John Stirling, Works, Vol. XXI, p. 154. Latter-Day Pamphlets, Works, Vol. XX, p. 172. Critical and Miscellanious Essays, Works, Vol. XII, p. 220. „It is my fixed opinion“, schreibt Carlyle am 2. März 1847 an seinen Freund Emerson, „that whe are all at sea as to what is called Poetry, Art etc. in these times; laboring under a dreadful incubus of Tradition, and mere „Cant heaped balefully on us up to the very Zenith“, as men in nearly all other provinces of their life, except perhaps the railway province, do now labor and stagger; — in a word, that Goethe and Schiller's „Kunst“ has far more brotherhood with Pusey and Newman's Shovelhattery, and the other like deplorable phenomena, than it is in the least aware of! I beg you, take warning: I am more serious in this than you suppose. But no, you will not; you whistle light over my prophecies, and go your own stiff-necked road, unfortunate man!“ (The Correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson 1844—1872, London 1883, Vol. II, p. 122 f.)

mit einem trägen Potentaten, einem gefräßigen, aufgedunsenen Nabob, der geschwätzige Geschichtenerzähler brauche, um den Halbschlummer seiner Verdauungsstunden zu würzen. Alle schönen Künste hat es zu „sklavischen Helfern seiner Kocherei, Tapeziererei, Schneiderei usw. und zu anderen handgreiflich niederen Diensten herabgewürdigt. Die neun Musen, von Geburt heilige Priesterinnen des Himmels, hat das viehische Ungeheuer in schamlose Bajaderen verwandelt. Und mit geschmeidigen Bewegungen tanzen sie jetzt vor ihm, um das schnöde Dunkel seiner Langeweile aufzuhellen." Freilich, „wenn der Menchen praktischer Glaube eine Schweinephilosophie, ihre Gottesverehrung zur Farce geworden ist, kommt es dann noch darauf an, was aus ihren schönen und anderen Künsten wird?"[1]).

„Poetry? It is not pleasant singing, that we want, but wise and earnest speaking", heißt es in jenem Shooting Niagara and after überschriebenen Essay. Kein bloßer Genuß oder Zeitvertreib sollte die Dichtkunst sein, sondern eine ernste Sache. Und das galt von aller Kunst. Gerade ihre größten Werke hatten für Carlyle vor allen Dingen eine symbolische Bedeutung. Als „die Verkörperung der Ewigkeit im Gewande der Zeitlichkeit", als das „Göttliche sichtbar geworden" erschienen sie ihm[2]). Nur eine heroische Kunst wollte er gelten lassen. Und wie er Wahrhaftigkeit — sincerity — als die spezifisch heroische Eigenschaft des Menschen — the first characteristic of all men in any way heroic — betrachtete, so ward sie ihm der Prüfstein aller echten Kunst. Deshalb pries er Burns und verschmähte er Keats. „His sincerety, his indisputable air of truth" war es, die ihn für jenen begeisterte, während er aus den Dichtungen des andern nur „a weak-eyed maudlin sensibility and a certain vague random tunefulness of nature" heraus hören wollte.

---

1) Carlyle, Latter-Day Pamphlets, Works, Vol. XX, p. 270, 278 f.

2) Carlyle, Critical and Miscellanious Essays, Works, Vol. XII, p. 220. Sartor Resartus, Works, Vol. I, p. 154.

„Die hohen Künste wie die niederen", grollt es in den Latter-Day Pamphlets, „müssen sich klar machen, daß sie hierher gesandt sind, nicht zu Lug und Spiel, sondern zu ernstem Werke in Wort und Tat, und daß alles in allem Gottes, des Allmächtigen, Tatsachen so, wie sie uns gegeben, die wahre Speise sind, um sie in dieser Welt rechtschaffen zu ernähren." Alle echte Kunst lasse sich so definieren als Wirklichkeit, oder richtiger, als die entfesselte „Seele der Wirklichkeit". Jede andere Kunst, gleichgiltig, ob Poesie oder bildende Kunst, sei vergleichsweise eitel. Müsse demnach jede große Dichtung in erster Linie wahr sein, d. h. „sich gründen auf die Auslegung der Wirklichkeit unter peinlichstem Ausschluß alles Unwahren, Erfundenen, oder sonstigen nichtigen Beiwerks", so gelte von der bildenden Kunst genau das Gleiche. Auch sie dürfe sich mitnichten nach Belieben in phantastischen Erfindungen ergehen. „Mit Maßen, in eisernen Grenzen, allenfalls; streng genommen, überhaupt nicht." Denn Wahrhaftigkeit, Wirklichkeit, das sei das Leben aller Dinge; Lüge, Erfindung, oder wie man es sonst nennen wolle, ihr sicherer Tod. Höhere Wahrhaftigkeit tröste uns heute über das Fehlen altgriechischer Anmut. Wahrheit aber sei besser als Anmut. Gerade weil die schönen Künste zum „Thron der Heuchelei" geworden, weil sie sich von der Wahrheit getrennt, sich fast eingestandenermaßen mit Lüge, Erfindung und dergleichen vermählt, darum seien sie krank und müßten sicher dem Wahnsinn verfallen, wenn sie nicht stürben oder zum Teufel führen, welch letzteres noch das geringere Übel wäre.

Aber war diese Entartung der bildenden Kunst nicht schließlich nur eine Begleiterscheinung der Entartung der gewerblichen Produktion überhaupt? Billig und schlecht — cheap and nasty — war das nicht die Devise? Trug und Heuchelei all überall, um wenigstens den Schein zu retten! „Der Hut-

1) Carlyle, On Heroes, Works, Vol. XIII, p. 28, 42, 50, 116, 118. Critical and Miscellanious Essays, Works, Vol. XII, p. 220. Latter-Day Pamphlets, Works, Vol. XX, p. 272 ff.

macher auf dem Londoner Strand, anstatt bessere Filzhüte als ein anderer zu machen, setzt einen riesigen Hut aus Holz und Gips, sieben Fuß hoch, auf Räder und läßt ihn durch die Straßen fahren, in der Hoffnung, dadurch gerettet zu werden. Er hat nicht etwa versucht, bessere Hüte zu machen, wozu ihn doch die Vorsehung bestimmt, und was er mit der ihm eigenen Findigkeit sehr wahrscheinlich hätte tun können, sondern sein ganzer Eifer ist darauf gerichtet, uns zu überreden, daß er das getan! Auch er weiß, daß der Pfuscher zum Gott geworden." Und allerorten das gleiche Bild. „Kennt Ihr einen Laden, eine Werkstatt, eine Fabrik in England weit und breit, wo noch ehrliche Arbeit zu haben ist? Ich nicht, offen gestanden. Schund überall und Teufelsdreck, geschickt auflackiert, das ist es, was man Euch als einladend billige Ware anbietet, gleicht Eure Erfahrung der meinen. Und wie steht es erst mit den Gebäuden! Kein festes Haus mehr in ganz London, sondern ein Haufen übertünchter Sandbüchsen, die in ihren Fugen krachen, bei jedem Schritte wanken und beben, und einen mit Ekel und Verzweiflung erfüllen." Was Wunder, daß England alle siebzig Jahre neu aufgebaut werden muß. Und doch geschieht dem Volke nur recht, weil der Konsument selber die Heuchelei unterstützt, die Billigkeit der Produktion auf Kosten ihrer Solidität begünstigt, was stets auf eine „Unlauterkeit", wenn nicht gar auf eine „Unehrenhaftigkeit" hinausläuft[1]).

Und was kann geschehen? „Nothing, my friends, — till you have got a soul for yourselves again", lautet Carlyles Antwort. Eine innere Wiedergeburt vor allem anderen tut not, wenn äußere Maßnahmen etwas helfen sollen. Dennoch trug er ein ganz bestimmtes Gesellschaftsideal im Herzen. „Adel und Priestertum, ein Herren- und ein Lehrstand: diese beiden manchmal getrennt und bestrebt, sich einander anzu-

---

1) Carlyle, Past and Present, Works, Vol. XIV, p. 121 f. Critical and Miscellanious Essays, Works, Vol. XII, p. 201, 226 ff.

passen, manchmal zu einer Einheit verschmolzen; und der König ein Priesterkönig — keine Gesellschaft hat ohne diese beiden Hauptelemente bestanden, keine wird je ohne sie bestehen", erklärt er in Past and Present. Wenn er aber dieses Ideal um das Jahr 1200 verwirklicht sah, als Samson der Abt, ein Mann nach Carlyles Herzen, mit eiserner Hand das Kloster St. Edmundsbury regierte, wie uns Jocelin de Brakelond in seiner Chronik berichtet, so ersehnte er für die Gegenwart doch weniger eine willkürliche Nachbildung mittelalterlicher Formen, als eine Neubelebung mittelalterlichen Geistes, wie er ihn auffaßte. „Die Leiter der Industrie, wenn die Industrie jemals wieder geleitet werden sollte, sind virtuell die Herren der Welt; ist in ihnen kein Adel, so wird es keine Aristokratie mehr geben", sagt Carlyle, wo er der Gesellschaft seiner Zeit das Horoskop stellt[1]). Man kann nicht moderner empfinden.

Als Thomas Carlyle am 5. Februar 1881 fast neunzigjährig die Augen schloß, war die Kunstgewerbebewegung längst eine Macht geworden. Aber er, der an ihrer Wiege gestanden, hat sich ihr nicht angeschlossen. Daß sie gerade damals Mode ward, mußte ihn noch skeptischer machen. Und nur widerwillig ist er dazu zu bewegen gewesen, für die von Morris geleitete Gesellschaft zum Schutze historischer Bauwerke auch nur seinen Namen herzuleihen. Dennoch hat er ihre Entwicklung entscheidend beeinflußt. Die Kritik, die er als einer der Ersten nicht nur an der Gestaltung der kapitalistischen Produktionsweise, sondern besonders an ihren sachlichen Ergebnissen geübt, ist nicht mehr zum Schweigen gekommen, und der Gedanke der Werktüchtigkeit, den er aus sittlichen Gründen verfocht[2]), sollte sich auch künstlerisch

---

1) Carlyle, Past and Present, Works, Vol. XIV, p. 207, 232.

2) Wenigstens in der Theorie. In der Praxis ließ er sich, wie Ashbee berichtet, manchmal die gleichen Fehler zuschulden kommen, die er an andern tadelte. „Carlyle, for all his philosophy, knew nothing about good workmanship nor its traditions. When he came to repair his windows, he replaced some of the fine

fruchtbar erweisen. Auf die große Menge freilich hat er nicht eingewirkt. Er, der am liebsten „mit dem Hammer philosophierte", einer materiellen Gesellschaft in heiligem Zorn ihre Götzen zerschlug, ohne doch den Massen zu schmeicheln, oder ihnen auch nur Trost zu spenden, konnte nicht populär werden. Ein anderer mußte kommen, der wie keiner zuvor die Gabe besaß, mit zündender Rede Menschen zu fesseln: Ruskin, der Lehrer. Daß Carlyle ihn an sich zu ziehen und festzuhalten verstand, war für die Zukunft von allergrößter Bedeutung.

Was Carlyle bei all seinem inneren Reichtum fehlte, wonach man darum auch in seinen Schriften vergeblich suchen wird, ist ein persönliches Verhältnis zur Natur. Sonderbar genug bei einem Manne, der in Goethe sein Vorbild verehrte und in seinen Bahnen zu wandeln trachtete. Aber neben der sittlichen Welt erschien ihm alles rein natürliche Dasein als ein minderwertiges. Mit allen Fasern seines Wesens in dem Boden der geschichtlich-gesellschaftlichen Wirklichkeit wurzelnd, in stetem Kampfe mit ihr bemüht, der widerstrebenden ihre intimsten Geheimnisse abzulocken, ist er im Reiche der Natur ein Fremdling geblieben. Weder als Forschender, noch als Genießender hat er sich ihr genähert, und noch weniger ist ein starkes Naturgefühl oder gar das beseligende Bewußtsein unverlierbarer Naturkindschaft in ihm lebendig geworden. Auch dem Weisesten, heißt es in Sartor Resartus, möge sein Blick noch so weit reichen, bleibt die Natur von unendlicher Tiefe und von unermeßlicher Ausdehnung, also ein verschlossenes Buch,

---

early 18th century front sashes with shoddy Victorian work. He also had built for himself an equally inferior attic room on the top of the house, in order to write in peace; but as the scantlings were all so thin and the work so bad, the sound of his neighbours cocks and hens came through and disturbed his philosophy. In despair he admitted after all that his fine new attic room was more work of Belial ‚father of lies.'" (C. R. Ashbee, A book of cottages and little houses, for landlords, architects, builders and others, London 1906, p. 60 f.)

das er nicht enträtseln kann. Sie war ihm ein geheimnisvolles Wesen, das man wohl scheu verehren, nicht innig lieben kann.

Aber gerade die Natur war es, die wie mit mystischen Zauberkräften Ruskins ganzes Leben beherrschte. Von den Tagen der Kindheit ab, da er, ein frühreifer Knabe, mit jugendlichem Überschwang die stille Erhabenheit heimischer Berge besang, bis in jene späten Jahre, wo er als müder Greis, unter Blütenbäumen den Vogelstimmen lauschend, seine Lebenserinnerungen niederschrieb, stets hat Naturverehrung ihn geleitet. „Kata Physin", das Pseudonym, mit dem der Zwanzigjährige seine erste kunstwissenschaftliche Abhandlung zeichnete — sie führte den charakteristischen Titel „The poetry of Architecture or the Architecture of the nations of Europe, considered in its association with national scenery and national character" — kann man als Wahlspruch seines Strebens betrachten. „Die lebende Bewohnerschaft dieser Welt", heißt es in Praeterita[1]), „das Grasen und Nisten darinnen, die geistige Kraft der Atmosphäre, die Felsen, die Gewässer, in ihrer Mitte zu leben und mich an ihnen zu erfreuen, mich über sie zu verwundern und ihnen zu helfen, wenn ich konnte, glücklicher noch, wenn sie meiner Hilfe nicht bedurften, das war der Kern meiner Liebe zur Natur, das die Wurzel alles dessen, was ich nützliches geworden bin, die Leuchte von allem, was ich rechtschaffen erlernt." Und wir können hinzufügen, im tiefsten Grunde auch die stärkste Wurzel seiner Liebe zur Kunst.

Natur und Kunst! Schon für den Knaben gehörten sie wenigstens äußerlich zusammen, als er im Sommer den Vater alljährlich auf seinen Geschäftsreisen begleiten durfte und zu Wagen ganz England und Wales und einen großen Teil des schottischen Tieflandes bis hinauf nach Perth durchstreifte. „Überall, wo eine Bildergalerie zu sehen war", er-

1) John Ruskin (1819—1900), Praeterita, London 1899, Vol. I, p. 253.

zählt er später in Fors Clavigera, „machten wir für die Nacht im nächsten Städtchen Halt; und mit größter Ehrfurcht sah ich so fast alle Schlösser des englischen Adels. Allerdings hatte ich damals selber noch keine rechte Freude an den Gemälden, wohl aber an den Burgen und Ruinen, wobei ich, als ich älter ward, die gesunde Wonne selbstloser Bewunderung empfand.“ Erst die Bekanntschaft mit der illustrierten Ausgabe von Roggers Buch über Italien, das er von einem Freunde des väterlichen Hauses zu seinem 13. Geburtstag geschenkt erhielt, hat, wie er selbst betont, seinem Leben die entscheidende Richtung gegeben, indem es ihm zum ersten Male Turners Kunst vor Augen führte.

Neben die Natur trat jetzt als eine neue Macht die Kunst. Aber nur wie ein Abglanz jener Allmutter erschien sie ihm.

„All that art can do,
Is nothing beside thee. The touch of man
Raised pigmy mountains, but gigantic tombs.
The touch of Nature raised the mountains brow,
But made no tombs at all“,

sang schon der Knabe. Die ganze Tragweite dieser frühen Weisheit freilich ist ihm erst viel später beim zeichnerischen Nachbilden erst einer Efeuranke, dann einer Zitterpappel aufgegangen, nicht als Ergebnis theoretischer Spekulation, sondern als höchst persönliches Erlebnis, das eine neue Periode seines Denkens einleitete. „Ich lag am Rande eines Karrenwegs im Sande“, so berichtet er, „vor mir als einzige Aussicht eine kleine Zitterpappel gegen den blauen Himmel. Matt, nicht lässig, begann ich sie zu zeichnen, und wie ich zeichnete, schwand jene Mattigkeit dahin; die herrlichen Linien drangen darauf, ohne Ermüdung nachgezogen zu werden. Schöner und schöner wurden sie, als jede sich einzeln aus ihrer Umgebung heraushob und ihren Platz in der Luft einnahm. Mit einer jeden Augenblick wachsenden Verwunderung sah ich, daß sie sich selbst komponierten nach edleren Gesetzen, als Menschen je

bekannt geworden. Endlich war der Baum da, und alles, was ich je zuvor über Bäume gedacht, dahin. Die Efeuranke hatte mich nicht so endgültig gedemütigt. Hatte man doch von jeher gefühlt, daß Efeu ein ornamentales Wesen sei, und erwartet, daß er sich gelegentlich hübsch ausnehme. Aber, daß alle Bäume des Waldes, (denn ich sah deutlich, daß meine kleine Zitterpappel nur eine von Millionen war,) schön sein sollten — schöner als gotisches Maßwerk, schöner als die Gebilde griechischer Vasen, schöner als die feinsinnigsten Sticker des Ostens sie hätten sticken, oder die kunstvollsten Maler des Westens sie hätten malen können — das war in der Tat das Ende für alle meine früheren Gedanken, die Einsicht in eine neue Waldeswelt und nicht nur in diese. Die Wälder, die ich nur als eine Wildnis betrachtet, erfüllten, so sah ich jetzt, in ihrer Schönheit dieselben Gesetze, welche die Wolken führten, das Licht verteilten, die Wellen schaukelten. Und ich kehrte zurück den Waldweg entlang, fühlend, daß er mich weit geführt, weiter als je Phantasie gereicht, oder ein Theodolit gemessen“ [1]).

So ward Natur für ihn der Schönheit wahre Quelle, das unerreichte Urbild, die „Lebenskraft aller großen Kunst“. Und wie sich für ihn fortan alle künstlerische Schönheit auf die „Gesetze der natürlichen Formen“ gründete, erschien ihm selbst das Bauwerk als ein „organisches“ Wesen, dessen Linien er in der freien Natur vorgebildet fand, von der man zu lernen habe, was sie unter einem Strebepfeiler, was unter einer Kuppel verstehe. Welche höhere Aufgabe konnte es also für den Künstler geben als die, sie bescheidentlich ihre Sprache reden zu lassen? Nicht, daß er allein die getreue Nachbildung gegebener Naturformen als Kunst hätte gelten lassen wollen. Auch die von ihm mit einer musikalischen Komposition verglichene Anordnung von Farben und Linien ohne jede konkrete Bedeutung, wie sie z. B. ein orientalischer

---

1) Ruskin, Praeterita, Vol. II, p. 211 ff.

Teppich zeigt, hat er ihr zugerechnet. Aber wenn er „die edelste Kunst in einer Verbindung des abstrakten Wertes von Form und Farbe mit ihrer nachahmenden Kraft" erblickte, so war er erst recht davon überzeugt, daß auch die künstlerische Phantasie nur aus liebevollem Naturstudium die rechte Nahrung ziehen könne. „Gehe zur Natur in aller Herzenseinfalt", predigt er im ersten Bande seiner Modern Painters, „und folge ihr mit Fleiß und Vertrauen. Habe keine anderen Gedanken, als wie Du am besten in ihren Sinn eindringen mögest, und bewahre ihre Lehre. Verwirf nichts, wähle nichts, verachte nichts! Glaube, daß alle Dinge recht und gut, und erfreue Dich stets an der Wahrheit." Was ihn an den Schöpfungen Turners begeisterte und mit denen der Präraffaeliten aussöhnte, so daß er allen Anfeindungen zum Trotz mit dem ganzen Gewicht seiner schnell wachsenden Autorität für sie in die Schranken trat, das war nicht zum mindesten ihre Naturtreue, deren charakteristisches Wesen er in jenem Buche eingehend zu erläutern suchte. „Whatever was great in human art, was the expression of man's delight in God's work", so hat er auch noch viel später unter Carlyles Einfluß den Kern dieses Teiles seiner Lehre zusammengefaßt, und als die größten Künstler hat er diejenigen bezeichnet, die mit vollendeter technischer Meisterschaft „das Gute und das Böse zusammen, das Ganze, wie es wirklich ist, erkennen und darstellen"[1]. Nur Giotto, Leonardo, Michel Angelo, Tintoretto und von den Neueren Turner glaubte er ihnen zurechnen zu dürfen.

1) Ruskin, Modern Painters, Vol. I, London 1897, p. 47 ff. The seven lamps of Architecture, London 1903, p. 190, 250. The two paths, London 1901, p. 42, 46, 50. Vergl. außerdem W. G. Collingwood, The life of John Ruskin, London 1893, Vol. I, p. 156; Robert de la Sizeranne, La Religion de la Beauté, Paris, 6. ed., p. 109 ff. Für die theoretische Auffassung der Präraffaeliten in dieser Hinsicht ist charakteristisch ihre Zeitschrift The Germ, Thoughts towards nature in Poetry, Literature and Art, deren erste Nummer im Januar 1850 erschien. Sie forderte vom Künstler mit größtem Nachdruck das genaueste Naturstudium.

Dennoch enthielt dieser Satz für ihn mitnichten die ganze Wahrheit. Schon am Schlusse seines Jugendwerkes fällt die charakteristische Bemerkung, daß „materielle Wahrheit zwar einen vollkommenen Prüfstein für den verhältnismäßigen Rang der Maler untereinander abgebe, diesen Rang aber an sich nicht begründe". Und was der Autor meint, wird noch klarer, wenn er an andrer Stelle die höchste Kunst als „the noblest composition, used to express the noblest facts", definiert, oder wenn er gar betont, daß „die Malerei oder ganz allgemein die Kunst als solche, mit all ihren technischen Eigenheiten, Schwierigkeiten und besonderen Zwecken, nichts sei als eine edle und ausdrucksvolle Sprache, unschätzbar als Trägerin des Gedankens, an sich selbst aber bedeutungslos". Damit ward offenbar der Schwerpunkt des ästhetischen Urteils von der Form der Darstellung in deren Inhalt verlegt, und dessen relative Bedeutung, wenn nicht ausschließlich, so doch vorwiegend zum Kriterium für den Wert eines Kunstwerks erhoben. Und zwar war, wie sich aus unzähligen Äußerungen des Denkers ergibt, vor allem die sittliche Qualität des Dargestellten für ihn ausschlaggebend. „Guter Geschmack", bemerkt er gelegentlich schon im ersten Bande der Modern Painters, „ist die Fähigkeit, den größtmöglichen Genuß aus solchen materiellen Quellen zu ziehen, die in ihrer Reinheit und Vollkommenheit für unsere moralische Natur anziehend sind". Und diese Wertvorstellung sollte bald jede andere überwuchern. „Guter Geschmack ist wesentlich eine moralische Eigenschaft", heißt es in The crown of wilde olive. Ja, „Geschmack ist nicht etwa nur ein Teil und ein Index der Sittlichkeit, er ist der Kern der Sittlichkeit". Denn „sage mir, was Du liebst, und ich will Dir sagen, was Du bist". Und in den Lectures on Art endlich, wo er es als die wichtigste Aufgabe der Kunst bezeichnet, den religiösen Sinn des Menschen zu entwickeln, sein sittliches Niveau zu heben, versteigt er sich sogar zu dem Satze, „zuerst müsse man den rechten sittlichen Standpunkt

einnehmen, sonst könne es überhaupt zu keiner Kunst kommen“ [1]).

Was nun zunächst von den Einzelmenschen, das sollte weiter auch von den Völkern gelten. Die Kunst oder die allgemeine erzeugende und bildende Kraft eines ganzen Landes stehe in genauem Verhältnis zu seinem sittlichen Leben. So könne man eine edle Kunst nur von edlen Menschen erlangen, die unter einer ihren Zeit- und Lebensverhältnissen angemessenen Rechtsordnung zusammenleben. Natürlich entscheide dabei nicht die Vorherrschaft dieses oder jenes Dogmas, sondern die gesamte moralische Grundstimmung einer Nation, Religion nannte er sie, worunter er keinen bestimmten Kirchenglauben, sondern die das gesamte Volksleben durchdringende und tragende sittliche Weltanschauung verstanden wissen wollte. Am deutlichsten schien ihm die Baukunst die Richtigkeit dieser Anschauung zu bestätigen. So sollten die Seven lamps im allgemeinen beweisen, daß ein zu gesunder Entwicklung gelangtes Temperament und Sittlichkeitsgefühl die Zauberkräfte waren, die ausnahmslos alle gute Architektur geschaffen, die Stones of Venice im besonderen, daß Venedigs Gothik aus reinem Glauben und häuslicher Tugend erblüht und diesen Ursprung in allen ihren Zügen wiederspiegele, wogegen seine Renaissancearchitektur, auf dem Boden geheimen Unglaubens und häuslicher Zerrüttung entstanden, dies nicht minder deutlich an den Tag lege. Aber was von der Architektur, das gelte schließlich von aller Kunst. Denn „alle großen Künste haben im letzten Grunde dieselbe Aufgabe, die Erhaltung oder Erhebung des Menschenlebens. Sie bilden ein einheitliches Ganze, daraus man keinen einzelnen Teil loslösen kann, ohne den Rest in Mitleidenschaft zu ziehen“ [2]).

---

1) Ruskin, Modern Painters, Vol. I, p. 30, 441. The seven lamps of Architecture, p. 7. The two paths, p. 78. The crown of wilde olive, London 1905, p. 74. A joy for ever, London 1901, p. 34, 180. Lectures on Art, London 1901, p. 43, 80.

2) Ruskin, Lectures on Art, p. 33, 41 ff. The crown of wilde olive, p. 88.

Jene moralisch-religiöse Grundstimmung einer Nation erschien Ruskin nicht nur deshalb bedeutungsvoll, weil sie den ganzen Lebensinhalt eines Volkes und damit auch den Inhalt und Wert seiner Kunst bestimmte, sondern es war davon seiner Ansicht nach auch die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft und damit die bloße Möglichkeit einer Kunst abhängig. Schon in den Seven lamps hatte er gesagt, wir seien nicht in diese Welt gesandt, um irgendetwas zu tun, worin wir nicht unsere Herzen verkörpern könnten. Darum müsse alle gute Arbeit beglückende Arbeit sein. In den Stones of Venice hat er es dann geradezu ausgesprochen, daß alles Menschenwerkes Schönheit sich davon herleite, daß sein Schöpfer ein glückliches Leben führe. Diese Bedingung aber sah er nur da erfüllt, wo das geistig-schöpferische von dem technisch-ausführenden Element der Arbeit noch ungetrennt, eben darum diese selbst eine freudvolle war, und wo der Arbeiter sein Werk in einer schönen, sein Lebensgefühl steigernden, seine Erfindungsgabe anregenden Umgebung verrichten konnte. „Schöne Kunst kann nur von Menschen stammen, die schöne Dinge um sich haben und Muße, sie zu betrachten", heißt es in den Two paths, „und wenn ihr eure Arbeiter nicht einigermaßen mit schönen Formen umgebt, so werdet ihr finden, daß sie auch keine ersinnen können" [1]).

Die Nutzanwendung dieser Lehre ergab sich von selbst, wenn man Vergangenheit und Gegenwart miteinander verglich. „Wie die Frösche und Mäuse haben wir gebaut seit dem 13. Jahrhundert, wenn man von unsern Schlössern absieht. Wie kleinlich, wie steif, wie ärmlich, wie erbärmlich in seiner netten Zierlichkeit ist selbst unser Bestes! Wie unter aller Kritik, ja kaum verachtenswert unsere tägliche Umgebung! Welch sonderbaren Geist geformter Ungestaltheit, verschrumpf-

1) Ruskin, The seven lamps of Architecture, p. 96 f., 183 ff., 309 f., 316, 318. The Stones of Venice, London 1900, Vol. II, p. 149 f., bes. 156 f. The two paths, p. 119 f., 124.

ter Genauigkeit, schwächlicher Akkuratesse, elenden Menschenhasses haben wir vor uns, wenn wir auch nur die derben Straßen der Picardie mit den Marktflecken Kents vertauschen.“ Freilich, wie könnte es anders sein? Den drei großen Religionen der europäischen Geschichte, der griechischen, die den Gott der Weisheit und Macht, der mittelalterlichen, die den Gott des Gerichts und der Erlösung, der Renaissance, die den Gott der Pracht und Schönheit anbetete, hat man jetzt eine vierte mit einem neuen Gotte folgen lassen; „die Göttin des Vorwärtskommens“ oder „Britannia vom Markte“ ist es, die man verehrt, und für die heute alle Kunst geschaffen wird. „Eure Eisenbahndämme, unermeßlicher als die Mauern Babylons, Eure Bahnhöfe, weiter als der Tempel von Ephesus und ohne Zahl, Eure Schornsteine, mächtiger und kostbarer als die Kathedralen, Eure Hafenkais, Eure Speicher, Eure Börsen! — sie alle sind für Eure große Göttin des Vorwärtskommens gebaut. Sie ist es, die Eure Baukunst gebildet und auch darin fortfahren wird, so lange Ihr sie anbetet“[1]).

Diesem von Habsucht beseelten Lebensstil der Gesellschaft entspreche nun durchaus die Stellung des Arbeiters. Fast das ganze System der gewerblichen Produktion gründe sich auf die Vorstellung, daß man persönliche Geschicklichkeit durch einen Mechanismus, ein Gemälde durch eine Photographie, ein Bildwerk durch Gußeisen ersetzen könne. Man meine, man könne alles durch Plackerei erreichen, und schrecke in Konstruktion, Technik und Materialbehandlung auch vor Lug und Trug nicht mehr zurück. So habe man den Arbeiter entmenscht, entseelt, entwürdigt, die Arbeit ihres Reizes und ihres Adels beraubt, und dürfe sich nun nicht wundern, wenn die vertierte Masse sich von bestialischen Instinkten treiben lasse. Wohl niemals haben die oberen Klassen den unteren gegenüber größere Teilnahme oder doch Barmherzigkeit an

1) Ruskin, The seven lamps of Architecture, p. 183. The crown of wilde olive, p. 91 f., 97, 101 f.

den Tag gelegt, als gerade jetzt, und dennoch sind sie niemals bitterer von ihnen gehaßt worden, sagt Ruskin. Woher dieser Widerspruch? „Nicht, daß die Leute schlecht leben, ist das Entscheidende, sondern daß sie keine Freude mehr an der Arbeit haben, womit sie ihren Unterhalt verdienen, und darum den Reichtum als das einzige Mittel des Lebensgenusses betrachten. Wahrhaftig, es ist diese Herabwürdigung des Arbeiters zur Maschine, die mehr als irgend ein anderes Zeitübel die breite Masse der Völker überall zu erfolglosem, zweckwidrigem und zerstörendem Ringen um eine Freiheit treibt, über deren Natur sie sich selber nicht klar werden können.“ Aber kann man es ihnen verdenken? „Zu fühlen, wie die Seelen in ihrer Brust ohne Dank dahinwelken; zu sehen, wie ihr ganzes Dasein in einen düstern Höllenschlund versinkt; verächtlich in einen öden Mechanismus eingegliedert zu werden, mit seinen Rädern gezählt, mit seinen Hammerschlägen gewogen, in kleine Bruchteile und Krümchen des Lebens zersplittert, so daß all das bischen Intelligenz, das man einem Menschen noch läßt, nicht einmal ausreichen soll, um eine Nadel oder einen Nagel zu schaffen, nein, sich in der Herstellung einer Nadelspitze oder einer Nagelkuppe erschöpfen muß — das ist wider die Natur, darauf ruht Gottes Segen nicht, das kann der Mensch auf die Dauer nicht über sich ergehen lassen.“

Der bedrückende Gedanke, daß in der Lage der arbeitenden Klassen etwas nicht in Ordnung sei, war Ruskin schon viel früher gekommen. Gewisse Äußerungen befreundeter Ausländer über ihre Arbeiter hatten sein Mißtrauen erweckt. „Die Art und Weise“, sagt er in Praeterita, „mit der diese Grundbesitzer in Spanien und Frankreich, obwohl Männer von Vernunft und Ehre, und ihre Gattinnen, obwohl Frauen von gütiger und liebenswürdiger Gesinnung, über ihre spanischen Bauern und ihre französischen Pächter sprachen, ohne ihrer in einem anderen Sinne zu gedenken als in dem einer lästigen Zubehör zum Boden, die dazu bestimmt sei, durch ihre Arbeit

Geld für sie zur Verausgabung in Paris zu beschaffen, sie war es, die mir den ersten Weg zu den wahren Quellen des Unrechts in der sozialen Verfassung des modernen Europa wies und mich notwendig auf die politische Tätigkeit hinführte, die für mich die ernsteste meines Lebens geworden ist“ [1]). Aber erst die wachsende Erkenntnis der grundlegenden Bedeutung gerade der wirtschaftlichen Zustände für die künstlerische Entwicklung einer Nation gab ihm den entscheidenden Anstoß zu sozialpolitischem Wirken.

Jetzt war der Augenblick gekommen, wo Carlyle, dessen Buch über Helden und Heldenverehrung er früher gelesen, ohne damals von Form und Inhalt sonderlich ergriffen zu werden, und dessen persönliche Bekanntschaft er dann um 1850 machte, einen maßgebenden Einfluß auf ihn gewann. Ein intimes, auf wechselseitige Übereinstimmung in den wichtigsten Lebensfragen gegründetes Freundschaftsverhältnis entwickelte sich jetzt zwischen diesen beiden, in ihren Anlagen so grundverschiedenen Männern. Und während Carlyle, wie Ruskin nachmals freudig bekannte, ihn zu seinem Haupt- und Lebenswerke begeisterte, tat er jetzt für ihn, was er zuvor für Turner getan. „Er analysierte die Prinzipien dieser beiden großen Männer und schuf die Grundlage eines neuen Systems, in dem ersten Falle einer Kunsttheorie, in dem zweiten einer Sozialtheorie, die sie durch konkrete Beispiele veranschaulicht hatten“ [2]).

Hocherhaben über die „Professoren der unseligen Wissenschaft“, die Macculoch, Mill and Co., hatte Carlyle sich damit begnügt, ihre Afterweisheit mit sittlicher Entrüstung zu bekämpfen. Eine selbständige Analyse der bestehenden Wirt-

---

1) Ruskin, Praeterita, Vol. II, p. 267.

2) Collingwood, The life and work of John Ruskin, Vol. II, p. 21. Über das Verhältnis beider Männer vergl. auch Jakob Feis, Wie wir arbeiten und wirtschaften müssen. Straßburg (?), p. 46 ff. Charlotte Broicher, John Ruskin und sein Werk, Bd. II, Jena 1907, p. 209 ff. und Reinhold Besser, John Ruskins Beziehungen zu Thomas Carlyle, Dresden 1907, sowie die dort benutzte Literatur.

schaftsordnung hatte er nicht zu geben versucht. Ruskin ging gründlicher zu Werke. „Meine nationalökonomischen Studien", so schreibt er im Herbst 1855 an seinen Meister, „haben mich zu der Überzeugung gebracht, daß niemand etwas von diesen Dingen versteht; und ich bin jetzt damit beschäftigt, auf unabhängiger Grundlage die Natur des Geldes, der Rente und der Steuern zu untersuchen, und zwar in einer abstrakten Form, die mich manchmal die ganze Nacht über wach erhält." Und zu diesem schwierigen Unternehmen, auf Grund einer „Kritik der politischen Ökonomie" der großen britischen Denker die „Wissenschaft der Habsucht" durch eine „politische Ökonomie des wirklichen und ganzen Lebens" zu ersetzen, glaubte er sich um so mehr berechtigt, als eine erschöpfende Untersuchung dieses Gegenstandes, wie er meinte, nur jemandem gelingen konnte, der mit den Erzeugnissen jener höchststehenden Gewerbszweige, gemeinhin schöne Künste genannt, wohl vertraut, ohne daß sich bisher einer der Eingeweihten an diese Aufgabe gewagt oder sie auch nur ernstlich ins Auge gefaßt hätte.

Freilich, nicht so sehr eine völlige Neubegründung, als eine Korrektur der herrschenden Wirtschaftsordnung vom künstlerischen Standpunkte war es, was er zunächst erstrebte. Eine im Sommer des Jahres 1857 zu Manchester veranstaltete Kunstausstellung, zu der man ihn als Festredner geladen, gab ihm die erwünschte Gelegenheit, sich über diese Fragen zum ersten Male vor einem größeren Kreise zu äußern. Er sprach über „die politische Ökonomie der Kunst". Davon ausgehend, daß in einem Staatswesen so wenig wie auf einem Landgute das gemeine Wohl dem freien Spiel der wirtschaftlichen Kräfte überlassen bleiben könne, daß es vielmehr dort wie hier einer tätigen Leitung des Ganzen bedürfe, erörterte er, was zu geschehen habe, um die Kunst, eines der wichtigsten Elemente des Nationalwohlstandes, planmäßig zu fördern und zu entwickeln, namentlich aber, wie man den Künstler, den man nicht willkürlich zu erzeugen vermöge, in der Menge ermitteln

und erfolgreich verwenden, wie man sein Werk pfleglich erhalten und im ganzen Volke verteilen solle.

Was Ruskin in diesen Vorträgen, die er später in Anlehnung an einen bekannten Vers des Dichters Keats unter dem Titel A joy for ever and its price in the market als Buch veröffentlichte, seinen Volksgenossen über ihre Pflichten gegenüber der Kunst und dem Künstler predigte, indem er Prunksucht und Modetorheit geißelte und dem verblüfften Philister als Ideal eines menschenwürdigen Daseins die „Vereinigung von spartischer Sittenstrenge mit athenischer Feinfühligkeit und Einbildungskraft" vor Augen hielt, bedeutete einen entschlossenen Bruch mit allen kunstfeindlichen Gewohnheiten des kaufenden Publikums. Im Verein mit mehreren anderen, 1859 unter dem Titel The two paths zusammengefaßten Vorlesungen, die er während der nächsten Jahre bei verschiedenen Gelegenheiten über dasselbe Thema hielt, bilden jene Aufsätze trotz ihres aphoristischen Charakters ein geschlossenes Ganze, das zur unerschöpflichen Rüstkammer der modernen Kunstgewerbebewegung geworden ist. Sie entlehnt ihr auch heute noch ihre besten Waffen.

Der Reformator selbst aber beginnt schnell über sie hinauszuwachsen. Wir sehen sein Interesse an der Kunst und ihren Schicksalen erlahmen. Der fünfte Band der Modern Painters bringt diese erste Periode seines Schaffens zum Abschluß. Seit 1860 wendet er sich endgiltig der Sozialpolitik zu. Es ist die Kunst, wie Collingwood bemerkt, seitdem wohl häufig noch sein Text, nur selten mehr sein Thema gewesen. Das gilt sogar von jener Zeit, da er, zum Professor der Kunstwissenschaft an der Universität Oxford ernannt, sich wenigstens äußerlich dem Kunstproblem wieder zuwenden mußte. Die Lectures on Art von 1870 fassen den Kern seiner Lehre, wie sie sich seit seinem 20. Jahre organisch entwickelt, prägnant zusammen. Neues bringen sie nicht. Und das gilt erst recht von jenen anderen kunstwissenschaftlich gefärbten Vorträgen, die er seit 1871 unter verschiedenen

Titeln im Druck erscheinen läßt. Nicht Kunst und Künstler, das Leben und der Mensch schlechthin beschäftigen ihn fortan. Wie später Nietsche, so flüchtet auch er sich in die Alpenwelt, um ungestört seinen Gedanken nachhängen zu können. Auf einsamen Wanderungen angesichts der Kette des Mont Blanc versucht er dunkles Ahnen zur Klarheit zu gestalten.

„Hier ist ein vortreffliches kleines Buch von Ruskin", schreibt Carlyle am 4. August 1864 an T. Erskine mit Bezug auf Unto this last. „Ein Buch, das, wenn Sie seine Bekanntschaft noch nicht gemacht haben sollten, außerordentlich lesenswert ist. Ruskin hat die Welt, die sich die der Kunst zu nennen pflegte, völlig in die Luft gesprengt und sie in einer unmöglichen Stellung gelassen, ungewiß, ob sie überhaupt noch auf ihren Füßen oder auf dem Kopfe steht, und klar bewußt, daß sie nicht in den früheren Bahnen fortfahren kann. Vermöchte er gleiches für die politische Ökonomie zu tun, wie ich hoffe, so wäre das der größte Gewinn, der seit Generationen durch Predigen zu erzielen war." Es handelte sich um jene vier 1860 im Cornhill Magazine veröffentlichten, jetzt unter einem einheitlichen Titel zusammengefaßten Artikel über die Grundprinzipien der politischen Ökonomie, die Carlyle gleich bei ihrem Erscheinen „mit Wollust, mit Jauchzen und oftmals mit hellem Gelächter und Bravissimo-Rufen" begrüßt hatte. Eine unanfechtbare Definition des Wohlstandes zu geben, darzutun, daß man im Gesellschaftsleben zuletzt nur unter gewissen sittlichen Voraussetzungen dazu gelangen könne, zu entscheiden endlich, welche Güter in Wirklichkeit als nützlich und lebensfördernd zu betrachten, und durch welche Klassen und Arten von Arbeit sie zu beschaffen und zu verteilen seien — dies bezeichnete der Verfasser selbst als das Ziel seiner Untersuchung. Und was er damit beabsichtigte, war nichts geringeres als eine völlige Neubegründung der „modernen soi-disant Wissenschaft der politischen Ökonomie", die auf der irrigen Vorstellung beruhe, daß sich eine wirk-

same Norm sozialen Handelns ohne Rücksicht auf den Einfluß sozialer Gefühle feststellen lasse[1]).

Was Ruskin an ihre Stelle zu setzen suchte, war eine Lehre, die in ihrem Kern große Ähnlichkeit mit den später von den Begründern des Vereins für Sozialpolitik in Deutschland vertretenen Grundanschauungen hatte. Sie beruhte, wie Sänger es formuliert, auf seiner Unfähigkeit, als letztes Wort unsrer Kulturentwicklung ein Wirtschaftssystem anzuerkennen, das, auf unbegrenzte Kapitalanhäufung und internationalen Warenaustausch zugeschnitten, die Rücksicht auf den sachlichen Produktionserfolg höher stellt, als die auf Gütergenuß und Güterverteilung, und des einzelnen Menschen Anrecht auf Dasein und Lebensfreude von dem Maße abhängig macht, in dem seine Arbeitskraft im Gedränge des Wettbewerbes auf dem Markte bemerkt und bewertet wird. Sie erwuchs aus dem Ekel, den er vor dem Kernspruch alles modernen Handelsbetriebes: „Kauft auf dem billigsten und verkauft auf dem teuersten Markte“ empfand, aus seiner Abneigung, als das Ergebnis des Wirkens unabänderlicher Naturgesetze zu betrachten, was wenigstens teilweise menschlicher Gestaltung und Umgestaltung, also auch dem sittlich gerichteten Willen unterworfen ist.

„Nur ein Genie wie Ruskin kann solch hoffnungslosen Schund zu Tage fördern“, bemerkte in ihrer Besprechung seiner Artikel eine der führenden Zeitungen und gab damit der öffentlichen Meinung Ausdruck. Ja, so groß war die allgemeine Entrüstung, daß sich Thackeray, der Herausgeber der von Ruskin benutzten Zeitschrift, gezwungen sah, die weitere

---

1) Ruskin, Unto this last, London 1901, p. XII, und Munera Pulveris, London 1898, p. XIII u. 1. Vergl. ferner Collingwood, The life and work of John Ruskin, Vol. II, p. 15 ff. J. A. Hobson, John Ruskin, social reformer, London 1899, p. 57 ff., 90 ff. Sam. Sänger, John Ruskin, sein Leben und sein Lebenswerk, Straßburg (?), p. 104 ff. Christian Eckert, John Ruskin, in Schmollers Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft, 26. Jahrgang 1906, p. 257 ff.

Veröffentlichung seiner Betrachtungen einzustellen. Auch ein späterer Versuch, die Erörterung des Gegenstandes 1862 in Frasers Magazine fortzusetzen, verfiel alsbald dem gleichen Schicksal. Mochten nun Fachleute immerhin mit gutem Grunde an der dilettantischen Methode Anstoß nehmen, mit der ein genialer Autodidakt sich an die schwierigsten Probleme der theoretischen Nationalökonomie heranwagte, für die Masse der Gegner, unter denen sich übrigens zu Ruskins Schmerze sein eigener Vater befand, waren ganz andere Gesichtspunkte maßgebend.

„Du hast sie zerstört, die schöne Welt,
Mit mächtiger Faust, sie stürzt, sie zerfällt",

das war die Stimmung, aus der heraus die beati possidentes über den unwillkommenen Mahner herfielen. Nicht die Art seiner Kritik, diese selbst war ihnen das Verhaßte. Schien ihnen doch der Boden unter den Füßen zu wanken. „Und nun flehten sie", wie Carlyle spottete, „zu ihren Göttern, den allmächtigen Gesetzen des freien Wettbewerbes, von Angebot und Nachfrage und den übrigen, einzuschreiten und sie aus ihrer Not zu erretten".

So groß die Empörung war, die Ruskin mit seinen Theorien erregte, so hätte diese allein ihn gewiß nicht abgehalten, wenigstens nach des Vaters Tode sein letztes Wort zu sagen, wenn er sonst die Kraft dazu gefühlt hätte. An dieser aber gebrach es ihm. Unto this last und Munera Pulveris, ein Buch, in dem er 1872 die zehn Jahre früher verfaßten Artikel in etwas erweiterter Form wieder herausgab, sind Fragmente geblieben. Stark in der kritischen Analyse unbestreitbarer Mängel der bestehenden Wirtschaftsordnung, versagte er, wo es sich um die systematische Ergründung ihres komplizierten Ganzen handelte. Dieser seiner Schwäche war er sich selber wohl bewußt. „Ich bin im Grunde ein Maler und Blattzerschneider", so charakterisiert er sich selbst, „und meine Geisteskräfte sind sämtlich rein mathematische. Nur

letzte Prinzipien erfassen sie, nie Akzidenzien. Eine Linie ist für mich immer Länge ohne Breite, nie ein Ankertau oder ein Hebebaum. Und obwohl ich fast unfehlbar das letzte Gesetz jedes Dinges zu erschließen vermag, wenn es sich nur im Bereiche meines Arbeitsgebietes befindet, so bekümmere ich mich nicht um die minderen Bedingungen seiner täglichen Anwendung, noch bin ich imstande sie vorzuzeichnen." Und doch hat er sich nicht in den Grenzen seiner Fähigkeiten gehalten. Bald sehen wir ihn bestrebt, das Leben, das er mit klarem Auge wohl in seinen Tiefen durchdrang, nicht aber in seinen Weiten zu überblicken vermochte, im Sinne seiner höchst persönlichen Ideale zu meistern und umzugestalten.

Die ersten Ansätze hierzu lassen sich bis in die Seven lamps of Architecture und die Stones of Venice zurückverfolgen. Sie treten stärker dann in A joy for ever und in den Two paths zutage. Nicht die grundsätzliche Umbildung des herrschenden Wirtschaftssystems, nur die Durchführung gewisser Reformen im Rahmen des Bestehenden, und zwar vorwiegend im Dienste künstlerischer Interessen, ist das Ziel, das Ruskin damals mit Hilfe beschwörender Ermahnungen der Konsumenten und Produzenten zu erreichen sucht. „Solange die Mode Einfluß auf die Anfertigung von Silbergerät behält", erklärt er kategorisch in A joy for ever, „solange kann es in diesem Lande keine Goldschmiedekunst geben." Und allgemeiner bemerkt er an anderer Stelle: „Wir sorgen uns vergebens um die Erziehung des Künstlers, solange die Nachfrage nach seinem Werke ungewiß und verständnislos bleibt. Auch kann die Kunst keinen ernstlichen Einfluß auf das Leben einer Nation gewinnen, solange Goldpapier den Hauptschmuck des Empfangsraumes, und schlecht gearbeiteter, wenn auch kostspieliger, Tand den Hauptreiz des Boudoirs bildet." Und wie er schon in den Stones of Venice erklärt, man habe keinen Grund auf irgend etwas stolz zu sein, „das sich mit Geduld und Sandpapier erzielen lasse", so fordert er

jetzt von seiten des Publikums den entschlossenen Verzicht auf alle Bequemlichkeit, Billigkeit oder Schönheit, welche die Herabwürdigung des Arbeiters zur notwendigen Voraussetzung habe[1]).

Noch wichtiger freilich ist es, daß die Leiter des Produktionsprozesses selbst, die Captains of industry, „the pilots of power and effort of the state", wie er sie nennt, sie, die mächtiger sind als viele Kunstapostel oder Moralprediger, als Industrielle endlich lernen, „den Markt zu bilden, indem sie ihn versorgen". Aber sind sie sich dieser ihrer Aufgabe auch nur bewußt geworden? „Wie viele begnügen sich damit, die erfolgreichen Kaufleute eines Gemeinwesens zu sein, dessen Führer, Ratgeber und Herrscher sie sein könnten, wollten sie nur jene feinen und doch gigantischen Kräfte wohltätig regen, um seine Torheiten zu unterdrücken, indem sie seine Bedürfnisse befriedigen. Ist solcher Ehrgeiz, solche Pflicht in ihrer ganzen Größe erst einmal erfaßt, dann mag Europas Kunst und Industrie die Zeiten höchsten Glanzes noch erwarten." So soll denn die moderne Großindustrie, ausgerüstet mit den Mitteln einer fortgeschrittenen Technik, die Geburtshelferin einer echt volkstümlichen Kunst werden. Gibt es doch, wie Ruskin mit besonderer Beziehung auf die Druckerpresse betont, „keine Grenze für das Gute, das wir schaffen können, wenn wir nur die Kräfte, die wir besitzen, richtig benutzen, um echte und liebliche Kunst auch den ärmsten Klassen zuzuführen". Denn lehre die Geschichte, daß alle schönen Künste bis hierher ihre Stütze in der selbstischen Macht des Adels fanden, ohne ihr Wirken je auf die Erquickung und Hebung der breiten Massen auszudehnen, so daß sie nur den Untergang der Staaten beschleunigten, die sie mit ihren Reizen zierten, so eröffne sich uns eine neue Bahn in dem erhabenen Vorrecht, die Pracht und

---

1) Ruskin, The Stones of Venice, Vol. II, p. 163 ff., bes. 165. A joy for ever, p. 45 f., 51 f.

Herrlichkeit der Kunst bis zu einem gewissen Grade in den Bereich der Menge zu bringen[1]).

Sollte nun der einzelne mit seinem idealen Wollen dennoch den Tücken des Konkurrenzkampfes erliegen, so zeigte ein Blick auf das Mittelalter, wie dieser Gefahr zu begegnen war. Schon in A joy for ever hatte sich Ruskin für eine Wiederbelebung gewerblichen Gildewesens erklärt und ihm eine große Zukunft geweissagt. Zehn Jahre später, in den nachmals unter dem Titel Time and Tide zusammengefaßten Briefen an Thomas Dickson, einen Korkschneider in Sunderland, tritt diese Tendenz noch deutlicher hervor. Verbände selbständiger Unternehmer sollen gegründet werden, deren Mitglieder, „anstatt sich wechselseitig zu unterbieten und die Kunden abzujagen, zu einem Bunde zusammentreten und bei schwerer Strafe für jeden Fall unlauteren Handels zu einem vereinbarten festen Preise an das Publikum verkaufen sollen", während sie „die Kleinhändler, als bloße Verwalter ihres Warenvorrates, als Lieferanten so und sovieler Artikel für eine bestimmte Zahl von Familien, in besoldete Gildebeamte umwandeln mögen". Auch die Überwachung des ganzen Produktionsprozesses, die Festsetzung des Arbeitslohnes, die Arbeitsvermittlung und ähnliche Funktionen wären ihnen nach dem Muster mittelalterlichen Zunftwesens zu übertragen[2]).

Versagte endlich auch dieses Mittel, so hatte der Staat einzugreifen. In A joy for ever hatte Ruskin im Interesse der Kunst die Errichtung staatlicher Papier- und Farbenfabriken empfohlen. Im Vorwort zu Unto this last wird dieser Vorschlag verallgemeinert. Im Anschluß an ein über das ganze Land verzweigtes System von Lehrlingsschulen sollen „staatliche Fabriken und Werkstätten zu Produktion und Verkauf eines jeglichen Lebensbedarfes und zur Ausübung

---

1) Ruskin, A joy for ever, p. 76, 146 f. The two paths, p. 125 f., 128 f. Lectures on Art, p. 13 ff.

2) Ruskin, A joy for ever, p. 138 ff. Time and tide by wear and tyne, 25 letters to a working man of Sunderland, London 1903, p. 4 f., 162 f.

jeglicher nützlichen Kunst errichtet werden. Und zwar ohne irgendwelche Behinderung des privaten Unternehmungsgeistes oder steuerliche Beschränkung des privaten Handels, indem man es vielmehr beiden überläßt, ihr Bestes zu tun und die Regierung zu schlagen, wenn sie können. Und in diesen Regierungsfabriken und Läden dürfte von Staats wegen nur gute und untadelige Arbeit geleistet, und reines und echtes Material verkauft werden, so daß man, wenn man den Regierungspreis zahlte, sicher sein könnte, für sein Geld Brot, das Brot, Bier, das Bier, und Arbeit, die Arbeit ist, zu erhalten". Die staatliche Beschaffung von Arbeitsgelegenheit für die Arbeitslosen, wenn nötig unter Durchführung eines Arbeitszwanges, sowie die öffentliche Unterstützung aller wegen Alters, Krankheit und Gebrechlichkeit Arbeitsunfähigen hätten diese Einrichtungen zu ergänzen [1]).

„Es ist entschieden nicht mein Geschäft, es ist nicht meine Aufgabe, körperlich oder geistig anderer Leute Sorge auf mich zu nehmen", klagt Ruskin in Time and Tide. „Ich habe genug mit mir selbst zu tun; und auch wenn das nicht der Fall wäre, der Anblick des Leidens ist nicht gut für mich. Ich will kein Bischof sein; in des Wortes strengster Bedeutung: nolo episcopari. Und ich wäre glücklich, mehr als ich sagen kann, die Hälfte meines Vermögens für die Armen hinzugeben, wüßte ich nur, daß andere Leute in unabhängiger Stellung das gleiche täten und dann Männer zur Verwaltung dieses Fonds einsetzten, die für dieses Amt geeignet wären und uns dafür einständen, daß niemand unschuldig umkäme, es uns überlassend, mit dem Reste unseres Geldes zu tun, was wir wollten und unsere Tage in Frieden hinzubringen." Und doch sah er immer deutlicher, daß es mit solchen pekuniären Opfern allein nicht getan sei. War nicht längst der Staat selber vom Handelsgeiste angesteckt? Woraus bestand denn eine „zivilisierte Nation" in diesem modernen

---

1) Ruskin, A joy for ever, p. 50 f. Unto this last, p. XVI f.

Europa? „Gerade herausgesagt: erstens aus einer Masse halbgebildeten, unzufriedenen und meist besitzlosen Pöbels, der sich selbst das Volk nennt. Zweitens aus einem Dinge, das er eine Regierung nennt, d. h. einem Apparat zum Einsammeln und Ausgeben von Geld. Und drittens aus einer kleinen Zahl von Kapitalisten, von denen viele Spitzbuben und die meisten Dummköpfe sind, die sich keinen andern Begriff vom Zweck des Menschendaseins bilden können, als Geldmachen, Spielen und Champagnertrinken. Eine gewisse Menge von Literaten, die alles sagen, wofür man sie bezahlt, von Geistlichen, die alles sagen, was man sie gelehrt, von Naturphilosophen, die alles sagen, was ihnen in den Sinn kommt, und von Adligen, die gar nichts sagen, vereinigen sich, um diese Sachlage zu verhüllen und die Desorganisation der Masse zu vollenden." Es war klar, eine neue Gesellschaft mußte gegründet werden. Und er, „allein in der Wildnis dieser modernen Welt mit seinem Glauben, seiner Hoffnung, seinem Entschluß, wankelmütig, töricht und ein Irrender in seiner eigenen Lebensführung, hoffnungslos umhergeweht von den Stürmen der Leidenschaft, ein Mann in härenem Gewande, ein schwankes Rohr im Winde," er hatte die ungeheure Mission, sie ins Leben zu rufen[1]).

Das Anfang 1854 von den christlichen Sozialisten unter Frederic Denison Maurice's Führung zu London gegründete und am 30. Oktober desselben Jahres auf Red Lion Square eröffnete Working men's College, an dem Ruskin im Verein mit den Malern der Präraffaelitenschule den Kunstunterricht übernahm, brachte ihn zuerst in intimere Berührung mit den arbeitenden Klassen[2]). Seit Ende der sechziger Jahre suchte er diese in einer langen Reihe offener Briefe, die zu dem

1) Ruskin, Fors clavigera, letters to the workmen and labourers of Great Britain, London 1903, Vol. III, p. 175 f. Time and tide, p. 149 f.

2) Vergl. hierzu Lujo Brentano, die christlich-soziale Bewegung in England, Leipzig 1883, p. 58 ff. bes., 62 ff. Gerhard v. Schulze-Gaevernitz, Zum sozialen Frieden, Leipzig 1890, p. 399 ff.

Schönsten und Eigenartigsten gehören, was Ruskin geschrieben, für seine Pläne zu gewinnen. Aber nicht etwa in Form gewalttätiger Umwälzungen auf dem Wege eines revolutionären Klassenkampfes konnte sich, seiner Ansicht nach, die Neugestaltung der Gesellschaft vollziehen. „Wenn Ihr morgen Gesetze erlassen könntet", schreibt er in Time and Tide, „die, wie Ihr denken möchtet, höchst günstig für Euch wären, weil ungünstig für Eure Arbeitgeber und die oberen Klassen der Gesellschaft, so würde das einzige Ergebnis sein, daß der Reichtum des Landes alsbald dahinschwinden, und Ihr in Aufruhr und Hungersnot zugrunde gehen würdet." Denn die plötzliche Einführung eines Arbeitssystemes lasse sich nicht erzwingen. Vielmehr müsse jeder Einzelne die Vorteile seiner augenblicklichen Lage wahrnehmen und mit ihren Schwierigkeiten ringen, indem er sie in Übereinstimmung mit den Gesetzen, welche die Gesellschaft zu guter Letzt von allen beobachtet zu sehen wünsche, allmählich umzubilden suche. Innerlich loslösen müsse man sich allerdings von einer Gesellschaftsordnung, deren Berechtigung man nicht mehr anzuerkennen vermöge, und der Verwirklichung eines neuen Ideales zustreben, das Ruskin zunächst in seinen allgemeinsten Zügen, schließlich bis in seine geringsten Einzelheiten zu entwickeln suchte[1]).

Den wahren Typ eines wohlorganisierten Volkes, heißt es in A joy for ever, müsse man sich unter einem Landgute vorstellen, wo der Herr ein Vater, und die Knechte seine Söhne seien; das daher in allen seinen Einrichtungen nicht nur den Grundsatz der Zweckmäßigkeit, sondern ebenso die Bande der Zuneigung und das Verantwortlichkeitsgefühl der Verwandtschaft verkörpere; und wo alle Handlungen und Dienste nicht nur durch brüderliche Eintracht verschönt, sondern durch väterliche Gewalt zu erzwingen seien. In Fors clavigera begegnet man diesem Ideal aufs neue. Ja, man er-

---

1) Ruskin, Time and tide, p. 19. Fors clavigera, Vol. III, p. 359.

lebt, wie es sich dort zu einem ganzen System der Sozialpolitik auswächst. „Laßt uns ein Stücklein englischen Bodens in Besitz nehmen", heißt es da, „lieblich, friedlich und fruchtbar muß es sein. Keine Dampfmaschinen wollen wir darauf dulden und keine Eisenbahnen, keinerlei unbehütete oder unbeachtete Geschöpfe, keine Elenden außer den Kranken, keine Müßigen außer den Toten. Auch keine Freiheit soll es dort geben, sondern unverzüglichen Gehorsam gegenüber einem bekannten Gesetz und der bestellten Obrigkeit; keine Gleichheit, sondern Anerkennung jedweder Überlegenheit, die wir finden mögen, und Tadel für jeden Fehler[1]). Wollen wir irgendwohin gehen, so wollen wir uns ruhig und sicher auf den Weg machen, nicht zu 40 Meilen die Stunde mit Gefahr unseres Lebens; und wollen wir etwas anderswohin tragen, so geschehe es auf dem Rücken von Tieren oder auf unserm eigenen, in Karren oder auf Booten. Blumen wollen wir die Menge und Gemüse in unsern Gärten, Korn und Gras im Überfluß auf unsern Feldern und wenig Ziegel. Auch etwas Musik und Poesie wird uns zu Teil werden, die Kinder sollen danach tanzen und singen lernen, und mit der Zeit vielleicht auch einige der Erwachsenen. Auch etwas Kunst wollen wir haben, mindestens versuchen, ob wir nicht, wie die Griechen, ein paar Töpfe herstellen können; nach und nach mögen dann auch höhere Kunst und schöpferische Phantasie sich unter uns einstellen, und schwache Strahlen der Erkenntnis uns tagen"[2]).

Eine ländliche Idylle also war es, die ihm vorschwebte, die Rückkehr zur Natur, freilich mit mancherlei fremdartigen

---

1) Diesen antidemokratischen Zug hatte er mit Carlyle gemein. „If I had to choose", sagt er einmal, „I would tenfold rather see the tyranny of old Austria trimphant in the old and new worlds, and trust to chance or rather the distant certainty of some day seeing a true Emperor born to its throne, than with every privilege of thought and act, run the most distant risk of seeing the thoughts of the people of Germany and England become like the thoughts of the people of America." (Time and tide, p. 168.)

2) Ruskin, A joy for ever, p. 18. Fors clavigera, Vol. I, p. 101 f.

Elementen verquickt: „Äußerste Einfachheit in der Lebensführung und Beschränkung im Besitz, verbunden mit der höchstmöglichen Verfeinerung im Fühlen und Denken. Alles, was die Mitglieder jedes Haushaltes hinreichend für sich selbst herstellen können, das sollen sie, wenn auch noch so plump. Aber der Zimmermann und der Schmied, zu höchster Meisterschaft in Holz und Eisen erzogen, sind für alle diejenigen Teile von Haus und Einrichtung zu verwenden, wo äußere Vollendung für die Haltbarkeit wesentlich ist. Pflugschar und Spaten müssen vom Schmied, Dach und Diele vom Zimmermann gemacht werden. Die Söhne des Hauses aber müssen imstande sein, ein Hufeisen oder einen Tisch anzufertigen." Denn „es ist physisch unmöglich, daß wahre Religion und Sittenreinheit sich bei irgendwelchen Volksklassen finden sollten, die sich nicht mit ihrer Hände Arbeit ihr täglich Brot verdienen". Und während Großindustrie und Handel immer neue Siege erfochten, vergrub sich Ruskin immer tiefer in seine erträumte Welt und ward nicht müde, sich ihr Bildnis immer wieder nach allen Richtungen und bis in alle Einzelheiten, bis auf Nahrung und Kleidung, Wertmaß und Münze auszumalen [1]).

„Seine Anschauungen über die Kunst mögen im wesentlichen gesund sein, und seine philanthropischen Absichten sind zweifellos ehrlich gemeint; betrachtet man sie aber in der Verbindung, in der sie gewöhnlich verknüpft erscheinen, so stellen sie einen Plan dar, der völlig undurchführbar ist", erklärte Charles Eastlake bereits 1872 [2]). Wer hätte diesem Urteil nicht beipflichten sollen? Selbst Carlyle verhielt sich ablehnend, ohne doch den eigensinnigen Freund bekehren zu können. Die um die Mitte der siebziger Jahre begrün-

---

1) Hierzu und zu dem Folgenden vergl. Ruskin, Fors clavigera, letters V, VIII, IX, XI, XVII, XIX, LVIII, LXVII.

2) Charles L. Eastlake, A history of the gothic revival, London 1872, p. 272.

dete St. Georgsgilde, deren erste Idee ihm, wie er berichtet, schon im Jahre 1849 gekommen war, als er bei einer Rundreise um das Massiv des Mont Blanc einen melancholischen Einblick in die landwirtschaftlichen Zustände der großen Alpenkette gewann, sollte zunächst nur die finanziellen Mittel für das soziale Experiment aufbringen, später auch es mit eigenen Kräften durchführen. Streng absolutistisch in ihrer Verfassung, durchaus „mönchisch" in ihren Arbeitsprinzipien, ward sie von Ruskin dazu ausersehen, Ödland zu erwerben, um dort die landwirtschaftliche und gewerbliche Produktion „mit eigener Hand" und mit alleiniger Hilfe von „Wind und Welle" zu eröffnen. In der Tat kam es zu einem ernstlichen Versuche, doch brach das ganze Unternehmen, trotz aller pekuniären Opfer, nach einem kurzen Anlauf wieder in sich zusammen, der Nachwelt als einziges Vermächtnis seines kurzen Daseins das Ruskin-Museum in Sheffield hinterlassend [1]). Schwere körperliche Leiden setzten allen weiteren Reformen dieser Art ein Ziel.

Auch gewisse andere philanthropische Projekte aus jener Zeit, wie die Errichtung eines Teeladens auf Paddington Street, die Bekämpfung der Londoner Slums im Verein mit Octavia Hill, die Wiederbelebung absterbender Hausindustrien auf der Insel Man, in Yorkshire und Westmoreland, bezeugen zwar seine ewig wache Hilfsbereitschaft, haben sich aber nirgends zu sozialpolitischen Maßnahmen großen Stiles auswachsen können. Denn es fehlte ihm jener sieghafte Glaube an sich selbst, der für erfolgreiches Handeln unerläßlich ist. „Daß es mir überlassen bleiben mußte, solch ein Werk in Angriff zu nehmen, mit nur einem Mann in England, Thomas Carlyle, zu dem ich stets als Führer aufblicken konnte, ist für mich wundersam und traurig zugleich", heißt es in Fors clavigera. „Aber da die Dinge so liegen, kann ich nur tun, was mir

1) Vergl. hierzu namentlich J. A. Hobson, John Ruskin, social reformer, London 1899, p. 277 ff., bes. 289 ff.

notwendig scheint, solange niemand anders sich meldet. Ich für mein Teil hasse die ganze Sache. Ich liebe weder Macht noch Verantwortlichkeit, schäme mich, um Geld zu bitten, und quäle mich, es auszugeben. Ich mag weder reden, noch schreiben, noch irgendwen beraten oder leiten. Könnte ich jemanden finden, der den Plan an meiner Statt ausführte, so würde ich mich nicht länger darum kümmern, und selbst jetzt kostet es mich die größte Anstrengung, meine Indolenz zu bezwingen." Sind das die Worte eines Reformators, der sich unterfangen durfte, eine neue Gesellschaftsordnung aufzubauen? Ja, sind es auch nur die eines Mannes?

Von allen Vorwürfen hat Ruskin keinen schwerer empfunden, als den „weibischer Empfindsamkeit". Und doch ist wohl keiner gerechter gewesen. Seinen „ätherischen" Ruskin nannte ihn Carlyle. In der Tat war er ein echt femininer Geist, wobei es hier dahingestellt bleiben darf, inwieweit diese Grundstimmung seines Wesens ihm angeboren oder anerzogen war[1]). Niemand empfand dies besser als die Frauen. „Ich habe jedes Weib mit heiliger Ehrfurcht verehrt und bin

---

1) Als einziges Kind seiner Eltern, wurde er zusammen mit seiner von diesen adoptierten Cousine Mary erzogen. Nur weibliche Dienstboten umgaben ihn. Er war und blieb bis zu seiner Volljährigkeit ein Muttersöhnchen, das selbst während der Studentenzeit in Oxford keinen Augenblick sich selbst überlassen wurde. War doch die Mutter mit dem Sohne dorthin übergesiedelt. Auch später treffen wir ihn immer wieder in einer weiblichen Atmosphäre. (Ruskin, Praeterita, Vol. I, p. 95, 192, 275, 305 ff.) Ein interessantes Selbstportrait entwirft Ruskin 1855 in einem Briefe an Rossetti. „I am very self-indulgent, very proud, very obstinate and very resentful", heißt es dort. „On the other side, I am very upright — nearly as just as I suppose it is possible for man to be in this world — exceedingly fond of making people happy, and devotedly reverent to all true mental or moral power. I never betrayed a trust — never wilfully did an unkind thing — and never, in little or large matters, depreciated another that I might raise myself." Er bezeichnet es endlich als das größte Unglück seines Lebens, daß es ihm nie gelungen, wahre Freundschafts- und Liebesbeziehungen anzuknüpfen. Damals stand er in der Blüte seiner Kraft. (William Michael Rossetti, Ruskin, Rossetti, Preraphaelitism, London 1899, p. 71 f.)

gütig gewesen selbst zu den Undankbaren und Bösartigen", so konnte er mit Recht von sich sagen [1]). Keiner hat verständnisvoller ihr Loblied gesungen, keiner sich zarter um sie bemüht, keiner schlechteren Dank dafür geerntet. Von seiner Jugendzeit, da er Adèle Domecq mit Gesprächen über die spanische Armada, die Schlacht von Waterloo und die Lehre von der Transsubstantiation zu gewinnen suchte, bis in die Jahre seines größten Ruhmes, hat keine das Los des Liebesbedürftigen teilen wollen. Und während Jane Welsh des Weisen von Chelsea tyrannische Launen klaglos ertrug, ist Ruskin, „halb vergraben in irgend ein gewichtiges Argument oder nachdenklich grübelnd über den rhythmischen Schwung seiner Perioden", von der schönen Euphemia Gray schnöde im Stiche gelassen worden. Denn alles verzeiht das Weib dem Manne, nur eines nicht, Unmännlichkeit.

Daß eine solche Charakteranlage im Guten wie im Schlechten auch seine Stellung zur Kunst beeinflussen mußte, versteht sich von selbst. „En effet, les hommes qui ont été élevés par les femmes et parmi les femmes", sagt Baudelaire, „ne ressemblent pas tout à fait aux autres hommes, en supposant même l'égalité dans le tempérament ou dans les facultés spirituelles. L'homme qui, dès le commencement, a été longtemps baigné dans la molle atmosphère de la femme, dans l'odeur de ses mains, de son sein, de ses genoux, de sa chevelure, de ses vêtements souples et flottants,

Dulce balneum suavibus
Unguentatum odoribus,

y a contracté une délicatesse d'épiderme et une distinction d'accent, une espèce d'androgynéité, sans lesquelles le génie

---

1) Charakteristisch für seine Stellung zu den Frauen die Schrift „Sesame and Lilies" und seine zarte Sorge um Miß Elizabeth Siddal, Rossettis Geliebte und spätere Frau. (Rossetti, Ruskin, Rossetti, Preraphaelitism, p. 62 ff.) Vergl. auch Broicher, John Ruskin und sein Werk, Bd. I, p. 77 ff., 273 ff.; Bd. III, p. 146 ff.

le plus âpre et le plus viril reste, relativement à la perfection dans l'art, un être incomplet."

Wirklich, was Ruskin Unvergleichliches geschaffen, das trägt den unverkennbaren Stempel jener weiblichen Feinfühligkeit, und wenn es ihm trotzdem nie gelang, Vollendung zu erreichen, so lag das daran, daß in seiner Natur neben dem weiblichen das männliche Element zu kurz gekommen, daß ihm zu seiner hellsichtigen Intuition die plastische Schöpferkraft fehlte. Das hat er auch selber nie bestritten. Vielmehr hat er sich häufig über den Mangel aller künstlerischen „Phantasie" beklagt und insbesondere offen erklärt, daß er trotz seiner Leidenschaft für die Architektur doch niemals etwas hätte bauen oder bildnerisch gestalten können, weil er ohne Erfindungsgabe — without power of design — gewesen. Und mag, was er als Maler und Radierer, Zeichner und Buchillustrator geleistet, immerhin so erheblich sein, daß E. T. Cook übertreibend behaupten konnte [1]), eine Verschmelzung literarischen Talentes und künstlerischen Könnens, wie er sie verkörpert, sei einzig in ihrer Art gewesen, zur epochemachenden Persönlichkeit würde ihn diese Seite seiner Fähigkeiten niemals erhoben haben, von seinen Dichtungen gar nicht zu reden.

Ein Mensch ohne echte Schöpferkraft aber mußte fast notwendig das Wesen der bildenden Kunst in Naturnachahmung erblicken, womit dann Ruskin sehr bald der Versuchung erlag, den Stoff zum Kriterium des Kunstwerkes zu erheben, d. h. die bildende Kunst wurde für ihn zur Illustration. Dies hat mit Schärfe J. Milsand bereits 1864 in einer Betrachtung über die englische Ästhetik ausgesprochen. „Des idées, toujours des idées, c'est-à-dire des idées de romancier, d'historien, de botaniste, de géologue, d'anatomiste! Voilà ce que la raison, par l'organe de M. Ruskin, demande tyranniquement

1) E. T. Cook, Ruskin as artist and art critic, in The Studio, Illustrated Magazine of fine and applied art, Vol. XIX, 1900, p. 77 f.

au peintre", ruft er verzweifelt aus. Deshalb hätten seine Anstrengungen den Sinn für die Malerei nur dadurch neu belebt, daß sie die Bilder vollkommen auf gleiche Stufe mit den Büchern stellten und von ihnen alles das verlangten, was Leute, die unkünstlerisch empfinden, an den Schriften der Dichter, der Gelehrten, der Denker lieben könnten[1]). Kein Wunder, daß Ruskin gerade seitens derer Anfeindungen zu erleiden hatte, von denen man es zunächst am wenigsten hätte erwarten sollen, daß z. B. ein Künstler von Whistlers eminenter Eigenart sich entschieden gegen seine Theorien verwahrte, indem er sein Kunstverständnis mit dem eines Galeriedieners verglich und ihm den höhnischen Rat erteilte, seine Kunstprofessur in Oxford doch lieber mit einem Lehrstuhl für Ethik zu vertauschen[2]). „Als Meister der englischen Literatur hat er ein Recht auf seine Lorbeeren", so schloß er seine Polemik gegen den Kritiker, der ihn in seiner Künstlerehre angegriffen hatte, „als Popularisator von Bildern aber bleibt er der Peter Parley der Malerei."

Auch die jüngere Generation hat sich in diesem Punkte von ihm losgesagt. „Der gesteigerte Sinn für den in sich ruhenden und völlig gesättigten Wert schöner Technik, diese Anerkennung der ausschlaggebenden Bedeutung des sinnlichen Elements in der Kunst, diese Liebe zur Kunst um der Kunst willen", sagt Oskar Wilde in seinem ästhetischen Manifest, „ist der Punkt, wo wir, eine jüngere Richtung, uns von den Lehren Ruskins getrennt haben — endgültig und ent-

1) J. Milsand, L'ésthétique anglaise, étude sur M. John Ruskin, Paris 1864, p. X ff. Wie sehr in der Tat bei Ruskin das Stoffliche in der bildenden Kunst überwog, geht besonders drastisch aus einem Briefe an den Maler Rossetti vom Jahre 1854 hervor. Er bestellt bei dem Meister ein Gemälde und läßt ihm als Sujet sechs verschiedene Dantestellen zur Wahl. Ebenso aus einem anderen Briefe an Rossetti und aus einer Stelle in Ford Madox Browns Tagebuch, wo Ruskin sich über den peinlichen Stoff gewisser Bilder beklagt. (Rosetti, Ruskin, Rossetti, Preraphaelitism, p. 30 f., 38 f.)

2) James Mac Neill Whistler, The gentle art of making enemies, London 1904, p. 1 ff., bes. 25 ff., 34.

schieden getrennt“[1]). Und doch hat Ruskin gerade auf die künstlerische Entwicklung seines Volkes einen entscheidenden Einfluß ausgeübt. „Er war es ja doch“, sagt derselbe Wilde, „der durch die zwingende Kraft seiner Persönlichkeit und die Musik seiner Rede uns in Oxford die begeisterte Liebe zur Schönheit lehrte, die das Geheimnis des Hellenismus ist, und den schöpferischen Drang, der das Geheimnis des Lebens ist, der wenigstens in einigen von uns das erhabene und leidenschaftliche Verlangen erweckte, in weite, schöne Lande hinauszugehen und den Völkern eine Botschaft und der Welt eine Sendung zu verkündigen.“ Und es ist immerhin fraglich, ob seine Wirkung ebenso groß gewesen wäre, wenn er nur an die künstlerische Genußfreudigkeit, nicht auch an das schlummernde Sittlichkeitsgefühl seiner Zeitgenossen hätte appellieren wollen.

Unter allen heute lebenden Menschen hat Carlyle einmal von ihm gesagt, scheine ihm Ruskin die beste Gabe zum Predigen zu haben. Und in der Tat, ein Prediger in der Wüste, ein echter Lehrer ist er seinem Volke gewesen. Unermüdlich hat er in Wort und Schrift die Massen der Gebildeten aus ihrer banausischen Selbstzufriedenheit aufgerüttelt und durch sein Beispiel gerade die besten unter ihnen zu opferwilligem Streben begeistert. Und indem er mit dem glühenden Enthusiasmus seiner trunkenen Seele die Schönheitssehnsucht der anderen entzündete, ist er zum geistigen Vater der modernen Kunstgewerbebewegung geworden. Dieses Bewußtsein ist in England auch heute noch lebendig. „One great name, greater than all whom I have named, him

---

1) Oscar Wilde, Drei Essays, übersetzt von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer, Berlin 1904, S. 125 ff. Vergl. auch Oscar Wilde, Poems, together with his lecture on the English Renaissance, Paris 1903, p. 208 ff. „Art can never have any other aim but her own perfection“, heißt es dort. „On its primary aspect a painting has no more spiritual message than an exquisite fragment of Venetian glass. ... So the joy of poetry comes never from the subject, but from an inventive handling of rhythmical language.“

who begot the begetters, him who was 'as the morning star in the midst of a cloud, as the moon at the full', Ruskin, to him we all owe whatever of impulse is in us toward that great goal", hat noch 1905 Cobden-Sanderson in einer Rede über die englische Arts and Crafts-Bewegung feierlich erklärt. Unter Schmerzen und Anfechtungen hat er ihr Banner emporgehalten, bis seine Kräfte erlahmten. Aber noch ehe es dem Strauchelnden entgleiten konnte, hatten jugendfrische Hände es ergriffen und im Sturme weitergetragen.

II. Kapitel.

William Morris.

If we cannot have an ornamental art of our own, we cannot have one at all.

Morris, Some hints on pattern-designing.

William Morris wurde am 24. März 1834 als Sohn eines wohlhabenden Brokers in Elm House bei London geboren. Fünfzehn Jahre jünger als Ruskin, fast vierzig jünger als Carlyle, empfing er als Werdender das Beste, was sie zu vergeben hatten. Aber noch ehe sie ihren Einfluß ausüben konnten, hatten die Kindheitserlebnisse seinem Geiste einen eigenen Stempel aufgedrückt. Mochte, wie Mackail [1]) behauptet, die Liebe zur mittelalterlichen Romantik ihm angeboren sein, das Leben auf Woodford Hall, wohin die Eltern in seinem sechsten Jahre übersiedelten, mußte jenen Hang festigen und zu voller Entfaltung bringen. Hier, dicht vor den Toren der Weltstadt, und doch in ländlicher Einsamkeit, auf einem jener Herrensitze, deren jahrhundertlange Traditionen sich fast unberührt von dem Strome der wirtschaftlichen Entwicklung bis in die Gegenwart hinein erhalten hatten — man

---

1) Über Morris im allgemeinen vergl. H. Buxton Forman, The books of William Morris, described with some account of his doings in literature and in the allied crafts. London 1897. J. W. Mackail, The life of William Morris. London 1901. Aymer Vallance, William Morris, his art, his writings and his public life. London 1898. Elisabeth L. Cary, William Morris, poet, craftsman, socialist. New York und London 1902. Memorials of Edward Burne-Jones by G. B(urne)-J(ones). London 1904. Im letzteren Werke viele intime Züge von Lady Burne-Jones aus eigener Erfahrung berichtet.

butterte, buk und braute noch selbst und lebte auch sonst nach Urväterweise — verbrachte er seine Knabenjahre. Bald als fahrender Ritter in blinkender Rüstung auf wildem Ponny das pfadlose Dickicht durchstreifend, bald mit der Armbrust dem Getier des Waldes, mit der Angel den Fischen im Bache nachstellend, führte er am Busen der Natur ein ungebundenes Dasein, ganz ähnlich dem, das er später als Dichter in seinen Heldenliedern besungen und als Sozialreformer in verfeinerter Form wieder zu erwecken suchte.

Dann kamen die Lehrjahre in Marlbourough College, dessen sagenreiche Umgebung den romantischen Neigungen des Jünglings neue Nahrung bot, und die frohe Studentenzeit in dem altertümlichen Oxford. Geistliche Studien mußten vor Archäologie und Kunstgeschichte weichen. Carlyles Past and Present, Ruskins Modern Painters und die eben damals veröffentlichten Stones of Venice wurden gierig verschlungen. Namentlich das berühmte Kapitel über die Natur der Gothik ward zum Evangelium des genialischen Kreises, der sich um den jugendlichen Führer zu scharen begann. Während jedoch mit der fortschreitenden Entwicklung seiner künstlerischen Persönlichkeit die überschwängliche Begeisterung für die Werke des schottischen Denkers allmählich erkaltete, um gelegentlich einer fast feindseligen Stimmung Platz zu machen, hat sich Morris, wie er immer und immer wieder bekannte, sein Leben lang zu Ruskin in dem Verhältnis eines Schülers zu seinem großen Lehrer und Meister befunden. Er vor allen war es, „durch den er seiner Unzufriedenheit Ausdruck zu geben lernte". Und auf seine sozialpolitischen Bestrebungen hat wohl keiner entscheidender eingewirkt als der Verfasser von Unto this last, dessen bloßes „Echo" der Jünger sich einmal bescheiden genannt hat.

„Neben der Sehnsucht, schöne Dinge zu schaffen, war die herrschende Leidenschaft meines Lebens von jeher, und ist es noch heute, der Haß gegen die moderne Zivilisation." Damit hat Morris richtig bezeichnet, was ihn mit Ruskin ver-

band. Wenn die gleiche Seelenstimmung sie zu so abweichenden Taten führte, so lag das an der sonstigen Verschiedenheit ihres Wesens. Der eine überzart und ewig kränkelnd, fast weiblich reizbar, steter Anlehnung bedürftig, aus tausend Kelchen seine Nahrung schlürfend und die beschränkte Kraft in Vielgeschäftigkeit zersplitternd; der andere gesund und markig, männlich und selbstgenügsam bis zur Schroffheit, erfindungsreich wie die Natur, doch weise in der Verwertung seiner Fähigkeiten: so standen sie einander gegenüber. Und wenn bei aller seiner Schwärmerei für Englands Macht und Herrlichkeit und die keusche Lieblichkeit seiner Landschaft des einen Auge ewig südwärts streifte, betrat der Islandfahrer nur widerwillig jenen Boden, dem Ruskins immer wache Sehnsucht galt. „Meinst Du wirklich, daß ich in Rom irgend etwas finden könnte, das ich in Whitechapel nicht auch sähe?“ fragt Morris verächtlich, als jemand ihn nach Italien ziehen will. Und als er dann später durch Krankheit doch einmal dahin verschlagen wird, hören wir ihn genau wie Pugin über die südliche Kunst klagen: „Trotz ihrer Macht und Größe, empfinde ich sie als einen Feind, und das noch mehr als anderswo gerade hier in Italien, wo sich eine solche Masse davon findet. Ja, selbst in diesen herrlichen und wunderbaren Städten sehne ich mich geradezu nach einem Haufen grauer Steine mit einem grauen Dach darüber, was wir ein Haus nennen dort oben im Norden“ [1]).

Noch klarer trat diese Verschiedenheit ihrer Naturen in ihrem Verhältnis zur Kunst hervor. So tief sich Ruskin in ihr geheimnisvolles Wesen versenken mochte, schöpferisches Bilden blieb ihm versagt. Morris dagegen war ein geborener Künstler. Endlose Märchen von Rittern und Feen wußte er schon als Knabe zu erfinden und mit bebenden Lippen im Dämmerlichte zu erzählen. Die unermüdliche Rastlosigkeit seiner behenden Finger, die sich stets etwas zu schaffen

---

1) Mackail, The life of William Morris, Vol. I, p. 293, 370.

machen mußten, der instinktive Drang was immer ihm in die Hände fiel nach seinem Sinne zu gestalten, ließen ihn schon damals nie zur Ruhe kommen. Und dieser Trieb ist stärker und immer stärker in ihm geworden. „The thing done", das Werk, mochte es sich nun um Dichtung, Bau- oder Bildwerk handeln, nahm ihn ganz gefangen. Für ihn waren es nicht tote Dinge, für ihn lebten sie. Mehr als den Menschen gehörte ihnen sein Herz. Schon die bloße Berührung eines schönen Gegenstandes bereitete ihm ein starkes sinnliches Wohlbehagen. Und kaum konnte er es ertragen, einen seiner Lieblinge auch nur für Augenblicke in fremden Händen zu sehen. So schwer ihm alles Theoretisieren wurde — „ich weiß schon, was ich sagen möchte, aber die verdammten Worte zerrinnen mir zwischen den Fingern", klagt er einmal verzweifelt — so mühelos schuf er als Dichter und Bildner, wenn er sich nur frei dem Strome seiner Phantasie überlassen durfte. Und diese war es auch, die ihn das Verhältnis zwischen Kunst und Natur ganz anders als Ruskin beurteilen ließ.

„Die Natur", sagt Whistler mit deutlicher Beziehung auf Ruskin, „enthält in Farbe und Form die Elemente aller Malerei, wie die Klaviatur die Noten aller Musik. Der Künstler aber ward geboren, auszulesen und zu wählen und diese Elemente verständnisvoll zu gruppieren, damit das Ergebnis schön sei, wie der Musiker seine Noten zusammenstellt und seine Saiten spannt, bis er aus dem Chaos glorreiche Harmonien erstehen läßt. Dem Maler sagen, daß die Natur zu nehmen sei, wie sie ist, heißt dem Spieler sagen, sich auf das Klavier zu setzen." Genau wie er hat Morris empfunden. Gewiß war auch für ihn sein Leben lang Naturverehrung, die leidenschaftliche Liebe zur Erde und ihrer Schönheit die Triebkraft alles Schaffens, der Ausgangspunkt seiner Kunst. Schön dünkt ihm, was im „Einklang mit der Natur und ihre Ziele fördert", häßlich, was im „Widerspruche mit ihr und ihre Zwecke durchkreuzt". Aber nicht als gefügiger Knecht

naht er sich ihr, nicht als ein Bettler, der wahllos empfängt, was sie ihm beut, sondern als ihr Sohn, der sie liebt, als ihr Meister, der sie kennt und über sie selbst hinausbildet. Nicht als ihr bloßer Abglanz, als ihre Vollendung, ihre „Krone" erschien ihm das Kunstwerk. Die Aufgabe des echten Künstlers konnte daher nimmer sein, sie nachzuahmen, sondern nur in ihrem Sinne zu schaffen, „bis das Gewebe, der Becher, das Messer so natürlich, so lieblich ausschauen wie das grüne Feld, das Flußufer, der Bergesfelsen"[1]).

Auch die Beziehungen zwischen Kunst und Moral erschienen Morris in einem andern Lichte. Zwar äußert auch er wohl gelegentlich, daß „Häßlichkeit nur als der äußere Ausdruck der angeborenen sittlichen Verkommenheit" der Menschen zu betrachten sei, „Ehrlichkeit, das sorgfältige und eifrige Bestreben, jedem das Seine zu geben, der Entschluß, durch niemandes Verlust zu gewinnen", die Voraussetzung aller echten Kunst bilde. Doch werden diese Gedanken von ihm nicht weiter verfolgt. Was er von Ruskin tatsächlich übernahm und geradezu zum Eckstein seiner kunstgewerblichen Theorien machte, das war das Prinzip der Arbeitsfreude, das erst von ihm in seiner ganzen Tragweite erkannt und bis in seine letzten praktischen Konsequenzen entwickelt wurde. „Die Aufgabe der Kunst ist es", so erklärt er programmatisch in seiner Vorlesung über deren Ziele, „die Glückseligkeit der Menschen zu vermehren, indem sie ihnen Schönheit und dadurch zugleich den Vorteil gewährt, sich ihrer Muße zu erfreuen und ihrer Rast nicht müde zu werden, und indem sie ihnen Hoffnung und körperliches Wohlbehagen bei ihrer Arbeit verschafft, oder kurz, des Menschen Arbeit glücklich, seine Rast fruchtbar zu machen"[2]).

---

1) Morris, Hopes and fears for art, London 1898, p. 3 f., 178. Art and its producers and the arts and crafts of to-day, London 1901, p. 23 f. Some hints on pattern-designing, London 1899, p. 5, 23, 36. Whistler, The gentle Art of making enemies, p. 142 f.

2) Morris, Signs of change, London 1903, p. VII, 117 f., 122. Architecture, industry and wealth, London 1902, p. 204 f.

Weil nun Ruskin die Kunst vorwiegend als Genießender, Morris sie als Schaffender beurteilte, neigte der eine sich in erster Linie den Offenbarungen der großen Kunst, der andere dem vielgestaltigen Leben der kleinen Künste zu. Denn wenn von jener die stärksten und weitreichendsten Wirkungen ausgingen, so mußten diese der größtmöglichen Zahl die Teilnahme an den Freuden künstlerischen Schaffens gewähren. Zwar wollte auch Ruskin die Kunst als Ganzes behandelt wissen, sein Herz aber hatte er an Malerei und Architektur gehängt. Viel weniger schon reizte ihn die Plastik, und die kleinen Künste erschienen ihm in der Hauptsache nur als Vorstufe der hohen Kunst, ohne einen selbständigen Wert beanspruchen zu dürfen. Darauf deuten auch die Dinge hin, mit denen er sich nach seiner eigenen Schilderung im Elternhause zu umgeben liebte, das eine Reihe herrlicher Gemälde barg. „Wir bestrebten uns nicht, irgendwie einen besonderen Geschmack an den Tag zu legen", erzählt er in Praeterita, „auch fragte es sich für uns niemals, wie wir die Farben unserer Einrichtung zusammenstimmen wollten, oder ob wir etwa auch das richtige Porzellanmuster hätten. Alles, was zum häuslichen Gebrauche bestimmt war, wurde schlicht und vom Besten gekauft. Unsere Nippes bestanden in Dingen, die uns an angenehmen Orten gerade begehrenswert erschienen — eine Kuh aus Tuffstein von Matlock, ein kleines Fischerweib von Calais, ein Schweizerhaus von Bern, Bacchus und Ariadne von Carrara." Und er berichtet dann weiter, wie unter diesen Kostbarkeiten, die allabendlich von der Mutter sorglich geborgen und am nächsten Tage wieder aufgestellt wurden, auch einige bunt bemalte und grell vergoldete spanische Tonfiguren gewesen: ein Limonadeverkäufer, ein Granatapfelhändler, ein Torero mit einem Stier, „Dinge von stetem Interesse für mich und durch und durch gesund", wie er naiv hinzufügt[1]).

1) Ruskin, Praeterita, Vol. II, p. 164 f.

Ganz anders Morris. Auch er bewunderte die Werke der großen Meister. Ja, er selbst hat als Künstler von der Malerei und der Architektur seinen Ausgang genommen. Das Interesse des ganzen Volkes aber schien ihm gebieterisch die Wiedergeburt gerade der kleinen Künste zu verlangen. Denn, „was die hohe Kunst betrifft", sagt er, „so kann niemals viel davon im Werke sein, da sich nur wenig Leute finden, die fähig wären, sie zu schaffen. Auch haben nur wenige Geld genug, um ein solches Kunstwerk zu erwerben, und könnten sie es, so wäre es ein Akt alberner Selbstsucht, es vor anderer Leute Augen zu verschließen. Dagegen sollte die niedere Kunst für alle im Überfluß vorhanden sein, soviel davon, daß Ihr nur die Nachbarn und nicht alle Welt hereinzurufen braucht, um Eure neue hübsche Wand zu betrachten, wenn sie vollendet ist"[1]). Diese „lesser arts" aus ihrer Vergessenheit zu ziehen, sie neu zu beleben, ihnen womöglich zur Blüte zu verhelfen, das war es, worin er schließlich das Ziel seines Lebens erblickte.

Wie aber hätte er nicht gewahr werden sollen, daß die Lösung gerade dieser Aufgabe auf das allerengste mit den wirtschaftlichen Zuständen der Zeit zusammenhing? Daß die Kunst „der Ausdruck der Gesellschaft, darinnen sie lebt", war für ihn nicht Ergebnis theoretischen Denkens, sondern unmittelbarste Erfahrung. Dennoch hat er sich jahrzehntelang von aller Sozialpolitik ferngehalten. Sein Künstlertum erfüllte ihn ganz. Bis zu seinem 43. Jahre hat er rastlos geschaffen, ohne sich berufen zu fühlen in den Kampf der Geister einzugreifen. Und auch dann hat es eines äußeren Anlasses bedurft, um ihn aus seiner Zurückgezogenheit hervorzulocken. Es war die Ende der siebziger Jahre auf seine Initiative hin erfolgende Gründung einer Gesellschaft zum Schutze historischer Bauwerke, mehr noch sein Beitritt zu der von anderen zur Bekämpfung türkischer Mißwirtschaft

---

1) Morris, Some hints on pattern-designing, p. 4 f.

etwa um dieselbe Zeit ins Leben gerufenen Eastern Question Association, die ihn zuerst mit dem öffentlichen Leben in engere Berührung brachte und ihn zwang, sich von seinen Fühlen und Denken in sozialen Dingen klare Rechenschaft zu geben.

Freilich, irgendwelche Fachkenntnisse fehlten ihm, wie er in einer Schilderung seiner Bekehrung zum Sozialismus offen bekennt, im entscheidenden Augenblicke noch ganz. Weder hatte er je zuvor Adam Smith aufgeschlagen, noch von Ricardo oder Marx, dessen Lektüre nachmals „sein Hirn in qualvolle Verwirrung versetzte", auch nur gehört. „Sonderbar genug hatte ich etwas von Mill gelesen, nämlich jene posthumen Aufsätze, in denen er den Sozialismus in seiner fourieristischen Gestalt angreift. In jenen Aufsätzen argumentiert er soweit klar und ehrlich, und das Ergebnis war für meine Person, mich davon zu überzeugen, daß der Sozialismus eine notwendige Reform darstellte, und daß es möglich war, ihn in unserer Zeit einzuführen. Kurz, diese Aufsätze entschieden meine Bekehrung zum Sozialismus." Erst jetzt versenkte er sich in das Studium der sozialistischen Literatur, und der Verkehr mit Bax, Hyndman, Scheu und anderen Gesinnungsgenossen vollendete seine Erziehung. Je weniger nun der geistvolle Dilettantismus Ruskins in seiner Verschwommenheit dem auf verworrenen Pfaden Vorwärtstastenden als Führer und Wegweiser zu dienen vermochte, um so bezaubernder mußte die Wirkung sein, welche die strenge Geschlossenheit und zwingende Folgerichtigkeit des marxistischen Systemes auf ihn ausübte, so schwer es ihm gelegentlich werden mochte, die Postulate seines Künstlertumes mit dessen Theorien ins Einvernehmen zu setzen.

Erst bei Morris erscheint die Kunst als ein des Menschen ganzes Dasein durchdringendes, seine Arbeit verklärendes, seinen Genuß veredelndes und darum ganz unentbehrliches Prinzip in ihrer ganzen Bedeutung auch für das Wirtschaftsleben enthüllt. Nicht als ob jederlei menschliche Tätigkeit

einer besonderen künstlerischen Verherrlichung bedürfte. Denn „die Erde umzupflügen, das Netz auszuwerfen, die Herde einzupferchen, solche und ähnliche Beschäftigungen, die wahrlich anstrengend sind und mancherlei Beschwerde mit sich bringen, sind gut genug für die Besten unter uns, ein gewisses Maß von Erholung, Freiheit und Unterhalt vorausgesetzt". Die Natur selbst hat uns ihrer Verschönerung überhoben. Denn „in den meisten Fällen sind diese Prozesse schön an sich, wollte nur unsere Torheit nicht Kummer und Sorge mit ihnen verquicken". Aber nicht für alle gilt Gleiches. Seinen Trieben überlassen, wird der arbeitende Mensch diese andern künstlerisch zu veredeln suchen, und er folgt darin nur dem Beispiel der Natur. Darum ist es nur „recht und vernünftig, wenn die Menschen darnach streben, die nützlichen Gegenstände, die sie erzeugen, zu verschönen, wie die Natur es tut, und ihre Herstellung lustbringend zu gestalten, genau wie die Natur die Betätigung der notwendigen Funktionen fühlender Wesen lustbringend gestaltet". So war es auch in der Vergangenheit. Nur der bittere Zwang hat den Menschen dazu vermocht, heute darauf zu verzichten, und damit die Kunst, ja die bloße Möglichkeit einer solchen endgültig zu Grabe getragen. „Verkauft ist sie worden und billig fürwahr, achtlos vernichtet durch die Gier und Unfähigkeit von Narren, die nicht wissen, was Leben und Freude bedeuten, und sie weder selbst besitzen, noch andern gewähren wollen", zum Opfer gebracht „jenem Ungeheuer, das alle Schönheit zerstört hat, und dessen Name ist — Handelsgewinn"[1]).

Wie aber sollte es anders sein zu einer Zeit, da sich der Kaufmann der Gütererzeugung bemächtigt, der Handelsgeist darinnen zur Herrschaft gelangt? Ein Unternehmer, der nicht Gebrauchsgegenstände für bedürftige Menschen,

---

1) Morris, Art and its producers, and the arts and crafts of to-day, p. 23 f. Signs of change, p. 134 f.

sondern „Zählmarken für das große Spiel des Weltmarktes' anfertigt, um sich den Beutel zu füllen, kann nicht dulden, daß die persönliche Individualität des Arbeiters sich in seinem Werke auslebe. Und doch ist diese Individualität der „Lebensodem der Kunst". Durch den Wettbewerb gezwungen, auf die äußerste Ersparnis zu sinnen, wird er zur raffiniertesten Arbeitsteilung, zur höchst entwickelten Technik, zu Menschen seine Zuflucht nehmen, die selbst Maschinen geworden sind. „Da nun die Freude und das Interesse an der Arbeit zur Erzeugung auch des allerschlichtesten Kunstwerkes unentbehrlich sind, diese Freude und dies Interesse aber nur vorhanden sein können, wenn der Arbeiter sich frei schöpferisch betätigen darf, d. h. sich bewußt ist, ein Gut zu schaffen, das seinen persönlichen Bedürfnissen als denen eines gesunden Menschen angepaßt ist; da das gegenwärtige Produktionssystem die Existenz solcher freien Arbeiter, die bewußt Güter für sich und ihre Nachbarn herstellen, nicht zuläßt und dem Publikum verbietet, nach derartigen Waren zu fragen; da also weder die Produzenten noch die Konsumenten Güter nach ihren Wünschen erzeugen oder verlangen dürfen, so kann es unter der Herrschaft der bestehenden Produktionsweise nicht die Realität tektonischer Künste geben, sondern man muß sich mit ihrem Scheine begnügen"[1]).

In immer neuen Varianten hat Morris diesen Gedankengang abgewandelt und ist endlich zu dem Schlusse gelangt, daß, wer die Wiedererweckung einer nationalen Kunst ersehne, vor allem für die sozialpolitische Befreiung des Arbeiters aus den Klauen des Kapitalismus eintreten müsse. Allerdings erschien ihm diese Befreiung erst dann wahrhaft gelungen, wenn auch die Kunst dabei zu ihrem Rechte

1) William Morris, Architecture, industry and wealth, London 1902, p. 76, 88 ff., 93 f., 105, 107, 166 f., 180, 204 f. Hopes and fears for art, p. 10, 29, 175 f., 188. Signs of change, p. 5, 131. Art and its producers, and the arts and crafts of to-day, p. 10, 14 f., 18, 38 f. William Morris and E. Belfort Bax, Socialism, its growth and outcome, London 1896, p. 302 ff.

gelangte. Eine Wirtschaftsordnung, die etwa nur „die Bürde der Arbeit erleichtert hätte, ohne ihr wiederum jene Elemente sinnlichen Vergnügens beizumischen, das den Kern aller wahren Kunst ausmacht", wäre ihm höchst unvollkommen erschienen. „Ich weiß von meinem eigenen Fühlen und Begehren her", bemerkt er, „was diese Leute wollen, und was sie aus den tiefsten Tiefen ihrer Barbarei zu erretten vermöchte: Arbeit, die ihr Selbstgefühl nähren, ihnen die Anerkennung und Teilnahme ihrer Genossen eintragen könnte, ein Heim, das sie mit Freuden aufsuchen, eine Umgebung, die sie besänftigen und erheben würde; vernünftige Arbeit, vernünftige Rast. Aber nur eine Macht in der Welt kann ihnen das schenken, die Kunst." Keine Luxuskunst natürlich, keine Kunst der Wenigen, sondern „eine Kunst, geschaffen durch das Volk und für das Volk, als ein Glück für den Schöpfer, wie für den Genießer"; d. h. eine Gesellschaftsordnung, deren „belebende Seele" die Kunst ist, und wo dereinst „die künstlerische Veredelung des Tagewerkes, an Stelle von Furcht und Not, Hoffnung und Freude als diejenigen Kräfte einsetzen wird, welche die Menschen zur Arbeit antreiben und so die Welt in Gang erhalten"[1]).

Und gerade von der Maschine, die Ruskin durch einen souveränen Machtspruch aus seinem Reiche verbannen zu können glaubte, erhoffte Morris die allmähliche Verwirklichung seines Ideals. Nicht ihre technische Verwendung, nur ihre kapitalistische Verwertung und ihre damit verbundene Ausbreitung über Gebiete, wo sie das Werk der Menschenhand nimmermehr zu ersetzen vermochte, erweckte seinen Widerspruch. Wohl aber sollte sie dem Menschen alle übermäßig abspannende und darum niederdrückende, alle ihrer Natur nach mechanische und darum eintönige, alle häßliche und darum abstoßende Arbeit, mit einem Wort, alle Arbeit abnehmen, „die den Schaffenden auch im besten Falle nicht

---

1) Mackail, The life of William Morris, Vol. II, p. 21, 106, 244, 276.

rühren, seine Anlagen nicht entwickeln kann, im schlimmsten aber, und das ist die Regel, nichts anderes ist, als eine elende Plackerei, die ihm nur durch den härtesten Zwang abgerungen werden kann". Er dachte also nicht daran zu bestreiten, daß die Maschine als Mittel, um den Menschen zu besseren Lebensbedingungen zu verhelfen, einst wie jetzt unentbehrlich gewesen und es lange noch bleiben werde, ja, er rechnete für die nächste Zeit sogar eher mit einer Erweiterung ihres Wirkungskreises[1]).

Am Ende freilich, das war seine feste Überzeugung, mußte im natürlichen Entwicklungsgange eine rückläufige Bewegung eintreten. Eine unendlich vervollkommnete Maschinerie, die den Menschen aller rein mechanischen Arbeit überhebt und ihm reiche Muße gewährt, würde ihn zur künstlerischen Betätigung seiner frei gewordenen Kräfte anleiten und damit ein neues Kunsthandwerk zur Blüte bringen, bei dem die Schöpferfreude des Arbeiters besten Lohn bildet, eine immer steigende Abneigung gegen die Mechanisierung des Daseins und eine immer wachsende Nachfrage nach echten Kunstwerken in derselben Richtung wirken. „Maschine auf Maschine wurde stillschweigend aufgegeben", heißt es in News from nowhere, wo der Dichter das Bild seiner Idealgesellschaft zu zeichnen sucht, „und zwar unter dem Vorwand, daß Maschinen keine Kunstwerke erzeugen könnten, während solche doch immer mehr begehrt würden, bis dann endlich unter der Maske eines nicht mehr als Arbeit empfundenen Genusses genußreiche Arbeit das mechanische Schaffen zu verdrängen begann." Ein neues Zeitalter, das sozialistische, war angebrochen[2]).

---

1) Morris, Hopes and fears for art, p. 63, 94. Architecture, industry and wealth, p. 123, 183 f., 220. Art and its producers, and the arts and crafts of to-day, p. 15, 23. Signs of change, p. 27, 32, 125 f., 161 usw.

2) Morris, Signs of change, p. 33, 135 f., 225. Socialism, p. 306. News from nowhere, p. 101 f., 108, 201 f. Übrigens behauptete Morris nicht einmal für jene Zukunft, daß alle Arbeit einen künstlerischen Charakter annehmen werde. Wohl aber sollte das Prinzip der Arbeitsfreude zur Herrschaft gelangen. „All

Über das innere Wesen und die äußere Struktur jener Zukunftsgesellschaft, der seiner Ansicht nach die moderne wirtschaftliche Entwicklung zustrebte, wenn nicht etwa, — eine Möglichkeit, die er immerhin erwog, — eine allmähliche Anpassung der Arbeiterklasse an die durch den Industrialismus für sie geschaffene Lage und damit eine immer weitere Entartung aller künstlerischen Kultur erfolgte, hat sich Morris, wenigstens in seinen kunst- und sozialpolitischen Schriften, nur sehr vorsichtig geäußert. Bloß einen schwachen Umriß ihres Lebens, das er sich gleichsam als eine Rückkehr zu vergangenen Daseinsformen auf höherer Stufenleiter vorstellte, glaubte er vorläufig geben zu können. „Was ich unter Sozialismus verstehe", so erklärt er einmal, „ist ein Gesellschaftszustand, in dem es weder Reiche noch Arme, weder Herren noch Knechte, weder Faule noch Überarbeitete, weder geisteskranke Hirnarbeiter, noch gemütskranke Handarbeiter geben darf. Mit einem Wort, wo alle Menschen in gleicher Lage leben und ihre Angelegenheiten pfleglich führen würden, mit dem vollen Bewußtsein, daß der Schade eines der Schade aller wäre — kurz, die Verwirklichung der Bedeutung des Wortes Gemeinwesen." Ein System schwebte ihm vor, in dem der heute unerträglich gewordene Antagonismus zwischen Natur und Gesellschaft, Individuum und Gemeinschaft, Kunst und Wirtschaft, Stadt und Land, Arbeit und Genuß aufgehoben und in einer höheren Einheit seine Versöhnung gefunden hätte: „der Frieden und das Glück eines völligen Kommunismus"[1]).

---

work is now pleasurable", heißt es in News from nowhere, „either because of the hope of gain in honour and wealth with which the work ist done, which causes pleasurable excitement even when the actual work is not pleasant; or else because it has grown into a pleasurable habit, as is the case with what you may call mechanical work; and lastly (and most of our work is of this kind) because there is conscious sensuous pleasure in the work itself; it is done, that is, by artists."

1) Mackail, The life of William Morris, Vol. II, p. 301 ff. Morris and Bax, Socialism, p. 289 f., 314 f. H. M. Hyndman and William Morris, A

Den sogenannten Staatssozialismus und alle andern Versuche, die Lösung des sozialen Problems durch eine Fortbildung der in der heutigen Gesellschaft vorhandenen Ansätze zu einer gemeinwirtschaftlichen Organisation herbeizuführen, mochte er höchstens als eine Übergangsstufe gelten lassen. Nur in diesem Sinne hat er selber gelegentlich der Verstaatlichung des Grund und Bodens, der Fabriken, Maschinen und Transportmittel das Wort geredet. „Ich halte den Staatssozialismus weder an sich für wünschenswert, noch glaube ich an seine praktische Durchführbarkeit", betont er noch 1890 in einer feierlichen Prinzipienerklärung. Um so weniger vermochte er sich für jenes Bild zu erwärmen, das Edward Bellamy in Looking backward von der Zukunftsgesellschaft zu entwerfen suchte, wo er die ihm so verhaßten Züge eines „vicarious life", das Prinzip: „Laß möglichst viele Funktionen Deines Lebens durch andere ausführen", bis in die äußersten Konsequenzen verfolgt, die Natur verkümmert, das Leben verkünstelt, den Menschen vergewaltigt, den Haushalt zersetzt, die Wirtschaft verödet, die Kunst entartet erblickte.

Kein Wunder, daß er das dringende Bedürfnis empfand, dies Zukunftsbild durch ein gewissermaßen komplementäres zu ergänzen, wobei ihm, für den Islands Heldensagen die höchste Leistung der Weltliteratur, die darin gefeierten Taten in ihrer düsteren Tragik den Gipfelpunkt menschlichen Handelns, die isländische Republik, mehr als irgend ein anderer geschichtlich verbürgter Zustand, den politischen und

---

summary of the principles of Socialism, London 1884. The Manifesto of the Socialist League. New edition, annotated by William Morris and E. Belfort Bax, London 1885. Letters on Socialism by William Morris, privately printed, London 1894. (Vier 1888 geschriebene Briefe an George Bainton in Coventry, in denen Morris die beste und präziseste Darstellung seiner sozialistischen Anschauungen gegeben hat.) Vergl. auch Der Sozialismus in England, geschildert von englischen Sozialisten. Herausgegeben von Sidney Webb. Deutsch von Hans Kurella, Göttingen 1898, S. 1 ff.: Die wahre Gesellschaft und die falsche, von W. Morris.

sozialen Rahmen eines Lebens verkörperte, wie es ihm begehrenswert erschien, jene altnordischen Gesellschaftszustände als Muster gedient haben mögen. News from nowhere or an epoch of rest, being some chapters from a utopian romance, nannte er seine phantastische Erzählung und hat damit selbst angedeutet, daß er sie als solche, und wenigstens in ihren Einzelheiten nicht nach streng wissenschaftlichen Prinzipien beurteilt sehen wollte. In ihren Grundzügen aber spiegelt diese Traumwelt dieselben Entwicklungstendenzen wieder, von denen er hoffte, daß sie das gesellschaftliche Leben seiner Zeit zu höheren Formen hinüber bilden würden. Ein wahrhaft kommunistisches Gemeinwesen taucht vor unsern Blicken auf, in dem die Natur wieder in ihre Rechte eingesetzt und die Tyrannei der Gesellschaft beseitigt, der Einzelne sich selbst zurückgegeben und alles Teilmenschentum verbannt, die Stadt verländlicht und das Land durchgeistigt, die Arbeit zum Kunstwerk erhoben ist; ein Gemeinwesen, in dem das jubelnde Entzücken über das Leben in dieser Welt, „die machtvolle und überwältigende Liebe zur Haut und Oberfläche dieser Erde, darauf der Mensch wohnt", eine Liebe, wie sie ähnlich nur der Mann zu dem „schönen Leibe des geliebten Weibes empfindet", zum alles beherrschenden Instinkt geworden ist.

Wer aber sollte die Brücke bauen, die aus der nüchternen Welt des Kapitalismus in das sozialistische Paradies hinüberführte? Wer die grundstürzenden Umwälzungen vorbereiten, deren Gang der Dichter in News from nowhere prophetisch vorzuzeichnen suchte? „Ich glaubte früher", so schreibt er 1883 an Maurice, „man könne den Fortschritt zum Sozialismus ernstlich fördern, wenn man sich innerhalb der Schranken des Mittelklassen-Radikalismus halte. Ich habe jetzt notgedrungen einsehen müssen, daß dieser Radikalismus sozusagen auf falschem Wege ist, daß er sich niemals über sich selbst hinaus zu etwas Neuem entwickeln wird, weil er, für und durch die Mittelklassen gemacht, immer

unter dem entscheidenden Einfluß reicher Kapitalisten stehen muß. Diese werden seiner politischen Entfaltung keine Hindernisse in den Weg legen, solange sie glauben, ihn dabei festhalten zu können. Tiefgehende gesellschaftliche Wandlungen aber werden sie nicht zulassen, solange sie es zu hintertreiben vermögen.“ Auch an eine sittliche Erneuerung dieser Klasse mochte er nicht glauben. „Auf den ersten Blick sollte man sagen“, bemerkt er an anderer Stelle, „eine Gruppe so mächtiger Leute, die das gigantische Gebäude des modernen Handels aufgeführt, deren Kenntnis, Scharfsinn und Tatkraft die Naturgewalten ihren Alltagsbedürfnissen unterworfen, und die eine Organisation beherrschen, welche jene in einer geradezu bewunderungswürdigen Abhängigkeit erhält, auf den ersten Blick sollte man sagen, wahrlich, solch eine machtvolle Gruppe reicher Männer kann alles, was sie will. Und dennoch muß ich es bezweifeln. Warum gehen nicht wir, Du und ich, morgen ans Werk? Weil wir nicht können.“ —

Sein pessimistischer Glaube an die unvermeidlich wirtschaftliche Bedingtheit der menschlichen Entschließungen in Fragen des Klasseninteresses machte ihn skeptisch gegenüber allen sozialen Reformbestrebungen der oberen Gesellschaftsschichten und ließ ihn als einzig mögliche Form der erfolgreichen Beteiligung einzelner ihrer Mitglieder an der Erkämpfung des Neuen den bewußten Verzicht auf ihre Vorzugsstellung, den freiwilligen Anschluß an die Opfer des bestehenden Systems erscheinen. Und er hat sich nicht gescheut, diese Überzeugung in die Tat umzusetzen. Er, der bewunderte Dichter, der epochemachende Künstler, der erfolgreiche Unternehmer, er, der geborene Aristokrat, der er bis an sein Lebensende geblieben, ist zu den Massen hinabgestiegen und hat sich viele Jahre voll Enthusiasmus in den Dienst der sozialdemokratischen Arbeiterbewegung gestellt. Er ist ihr Schatzmeister, ihr Redakteur, ihr Schriftsteller, ihr Dichter, ihr Redner, ja ihr Schauspieler gewesen,

und dies alles nicht aus Künstlerlaune, sondern mit dem vollen Bewußtsein, der großen Sache, wie er sie verstand, ein notwendiges Opfer zu bringen.

Ein Opfer! Denn „Ihr werdet mindestens von denen verhöhnt und verlacht, deren Spott eine Auszeichnung für einen Ehrenmann ist", erklärt er in einem Vortrag über die Beziehungen zwischen Sozialismus und Kunst. „Aber Ihr werdet sicherlich auch von vielen trefflichen Leuten von der Seite angesehen werden, Leuten, die keineswegs alle Toren sind. Ihr werdet Gefahr laufen, Eure Stellung, Euern Ruf, Euer Geld, ja Eure Freunde zu verlieren, Verluste, die gewißlich Nadelstiche bedeuten gegenüber dem ernsten Märtyrertum, von dem ich gesprochen habe, die aber nichts desto weniger den Stoff auf die Probe stellen, aus dem ein Mann besteht, um so mehr, als er ihnen entfliehen kann, ohne den Vorwurf der Feigheit auf sich zu laden, es wäre denn, sein eigenes Gewissen spräche ihn schuldig." Er aber hat sich durch nichts von seinem Ziele abdrängen lassen und seinen Posten erst dann aufgegeben, als ihn die bittere Erfahrung darüber belehrte, daß seine Zeit noch nicht gekommen war[1]).

Mochten ihn wie Ruskin schon seine Beziehungen zu dem früher erwähnten Workingmen's College mit den Arbeiterklassen in Berührung gebracht haben, näher ist er ihnen erst viel später getreten. Das entscheidungsvolle Jahr 1877, in dem er zum ersten Male vor einem größeren Publikum seine Ansichten über die dekorativen Künste und ihre Beziehungen zum modernen Leben auseinandersetzte, sollte ihn auch auf den sozialpolitischen Kampfplatz führen. Als Mitglied der Eastern Question Association verfaßte er ein Manifest an die Arbeiter von England, das sich bezeichnenderweise mit geflissentlicher Umgehung der besitzenden Klassen ausschließlich an die Arbeiterschaft wandte. Es eröffnete seine agitatorische Tätigkeit.

1) Mackail, The life of William Morris, Vol. I, p. 347 ff., Vol. II, p. 23 ff. Morris and Bax, Socialism, p. 230 ff.

„Arbeiter von England, ein Wort zur Warnung", heißt es darin. „Ich bezweifle, ob ihr die ganze Bitterkeit des Hasses gegen die Freiheit und den Fortschritt kennt, der in den Herzen eines gewissen Teiles der reicheren Klassen in diesem Lande lebt. Ihre Zeitungen verschleiern ihn durch eine Art gemäßigter Sprache, aber hörtet ihr sie nur untereinander reden, wie ich oft tue, ich weiß nicht, ob die Verachtung oder der Ärger über ihre Narrheit und Anmaßung in euch die Oberhand gewinnen würde. Diese Leute können nicht von eurem Stande, seinen Zielen, seinen Führern reden, ohne eine Spöttelei oder eine Beleidigung damit zu verbinden. Diese Leute, wenn sie die Macht hätten (möge England lieber zu Grunde gehen), würden eure gerechten Bestrebungen durchkreuzen, würden euch zum Schweigen bringen, würden euch für immer, an Hand und Fuß gefesselt, dem unverantwortlichen Kapital überliefern. Mitbürger, nehmt euch in acht, und wenn ihr zu eurem Rechte kommen wollt, wenn ihr eure teuerste Hoffnung auf die friedliche und dauernde Hebung eures ganzen Standes lieb habt, wenn ihr nach Muße und Wissen dürstet, wenn ihr euch danach sehnt, die Ungleichheiten zu beseitigen, die seit der Welt Beginn für euch der Stein des Anstoßes gewesen sind, dann werft eure Trägheit von euch, empört euch gegen den ungerechten Krieg und drängt uns von den Mittelklassen, ein Gleiches zu tun." Damals war es auch, als er mit dem Liede „Wake, London lads", das in Arbeiterkreisen rasch populär wurde, zuerst als Dichter des vierten Standes hervortrat. Und als dann die Krise im Osten glücklich überwunden, war er gut Freund mit den radikalen Führern der Londoner Arbeiterschaft und wohlvertraut mit ihren wirtschaftlichen und politischen Idealen. Bald sollten sich engere Bande knüpfen.

Die 1881 aus der Verschmelzung einiger radikaler Klubs hervorgegangene Democratic Federation, die zunächst politische Ziele verfolgt und als einzige, entschieden sozialistische Forderung die Verstaatlichung des Grundeigentums in ihr Pro-

gramm aufgenommen hatte, wurde allmählich der Herd einer sozialdemokratischen Bewegung marxistischer Färbung, an der insbesondere auch Dr. Aveling und Eleanor Marx-Aveling beteiligt waren. Sie nannte sich jetzt Social Democratic Federation und verfügte seit Anfang 1884 auch über ein Wochenblatt, die Justice. H. M. Hyndman, Annie Bessant und Herbert Burrows übernahmen die Leitung, und Morris, der am 13. Januar 1883 seinen Beitritt erklärte, ging jetzt für einige Zeit fast völlig in ihrem Dienste auf. Doch zu heterogen waren die Elemente, die sich in Weddes Hotel, wo damals auch Krapotkin und Stepniak verkehrten, zu ihren Beratungen zusammenfanden. Meinungsverschiedenheiten über die Ziele sowohl, wie über die zu verfolgende Taktik führten daher bald zu einer Spaltung, in deren Verlaufe sich Morris und seine persönlichen Anhänger im Jahre 1885 zu einem besonderen Verbande, der Socialistic League, zusammenschlossen, auch ein eigenes Organ, The Commonweal, zur Vertretung ihrer Ideen gründeten, dessen geistige wie materielle Kosten fast ausschließlich von Morris bestritten wurden. Aber ihre werbende Kraft nach außen war gering, während sich im Innern infolge des Eindringens anarchistischer Agitatoren nur zu bald neue Zwistigkeiten einstellten. Sie ließen Morris schließlich an seinem sozialpolitischen Werke verzweifeln. Noch einmal, den 13. November 1887, am blutigen Tage von Trafalgar Square, sehen wir ihn an der Spitze der Arbeitslosen in den Gang der Ereignisse eingreifen. Aber sein Interesse an der Liga, die seine hoch gespannten Erwartungen so wenig erfüllt hatte, war erlahmt. Im November 1890 erklärte er offiziell seinen Austritt, nachdem man ihn kurz zuvor aus der Redaktion des Commonweal verdrängt hatte. Auch die Hammersmith Socialist Society, in deren Versammlungen übrigens Männer wie B. Shaw, E. Carpenter und H. G. Wells zu treffen waren, schlief allmählich ein[1]).

1) Mackail, The life of William Morris, Vol. II, p. 66 ff., 91 f., 131 f., 190 f., 230 f. Aymer Vallance, William Morris, p. 205 f. Morris and Bax, Socialism, p. 183 f. Walter Crane, An artist's reminiscences, London 1907, p. 249 ff.

Über die Gründe, die ihm schließlich die Sozialpolitik verleiteten, hat er sich ausführlich in einer am 15. November 1890 im Commonweal veröffentlichten Prinzipienerklärung ausgesprochen. Nicht, daß er jemals an dem endlichen Siege der großen „Sache" gezweifelt hätte, für die er sich geopfert. Auch jetzt noch stand in ungetrübtem Glanze das kommunistische Gesellschaftsideal, wie er es dichterisch verherrlicht, vor seiner Seele. Aber er war sich darüber klar geworden, daß er selbst seine Verwirklichung nicht mehr erleben werde. Und wie die Palliativmittel der herrschenden Gesellschaftsklassen, wie die Reformpläne der Staatssozialisten, so lehnte er jetzt auch die Politik des Klassenkampfes, des gewaltsamen Umsturzes ab, eine Politik, betrieben von Männern, „die nicht wissen, was der Sozialismus eigentlich bedeutet, und die keine Idee davon haben, welcher ihr nächster Schritt sein würde, wenn sie aller vernünftigen Berechnung zum Trotz mit ihren Bemühungen Erfolg haben sollten. Darum würden im besten Falle unsere Herren auch ferner unsere Herren bleiben", so erklärte er, „denn es gäbe nichts, was an ihre Stelle treten könnte. Wir sind nicht reif für einen so tiefgehenden Wandel der Dinge". Dagegen ist es heute unsere Aufgabe „die Menschen zu Sozialisten zu machen, d. h. sie davon zu überzeugen, daß der Sozialismus für sie segensreich und auch durchführbar ist. Haben wir dann genug Leute von dieser Denkungsart, so werden diese schon herausfinden, welche Schritte sie zu tun haben, um ihre Prinzipien praktisch zu verwirklichen. Darum wiederhole ich, werbt Sozialisten; wir Sozialisten können heute nichts besseres tun" [1]).

Auch daran hat Morris, wie uns zahlreiche Äußerungen gerade aus seinen letzten Lebensjahren beweisen, dauernd festgehalten, daß eine wahrhaft volkstümliche, unser ganzes modernes Leben durchdringende Kunst nur auf dem Boden einer „sozialistischen" Gesellschaftsordnung erblühen könne,

1) Mackail, The life of William Morris, Vol. II, p. 232 ff.

„when competitive commerce will be lying in the same grave with chattel slavery, with serfdom, with feudalism". Nur glaubte er jetzt, daß sich ihre Wiedergeburt im Keime auch schon heute vorbereite, daß sie „in aller Stille, ganz allmählich und ohne gewaltsame Umwälzungen tatsächlich vor sich gehe". Doch auch in dieser Hinsicht erwartete er nichts mehr von der großen Masse, deren Stumpfsinn ihn enttäuscht hatte, sondern er blickte nunmehr auf jene kleine Gruppe, die sich, wie er meinte, allein noch den Rang und die Stellung von Vollarbeitern im Sinne jener alten, großen Zeit zu erhalten gewußt: die Künstler, „die mit ihrem Werke schalten und walten können, wie sie wollen, und für einen Markt arbeiten, den sie übersehen und verstehen, welcher Art immer die Beschränkungen sein mögen, unter denen sie schaffen".

Schon früher hatte Morris es gelegentlich ausgesprochen, daß den dekorativen Künsten „wahre Hilfe nur durch jene werden könne, die selber in ihnen wirken, und daß diese, anstatt sich leiten zu lassen, die Führung übernehmen müßten". Dieser Gedanke trat jetzt, wo die Hoffnung auf eine baldige Neugestaltung der Gesellschaft mehr und mehr verblaßte, auch in seinen Schriften immer deutlicher hervor, namentlich in jenen beiden Vorträgen aus den Jahren 1888 und 1889 über das moderne Kunstgewerbe. Sie verklingen in einem begeisterten Aufruf an die Künstler, als die Pioniere der neuen dekorativen Kunst: „Wohlan, da es unser, der Künstler, Aufgabe ist, der Welt zu zeigen, daß die freudvolle Betätigung unserer Kraft des Lebens Zweck und die Quelle alles Glückes ist, und ihr so den Weg zu weisen, den das Mißbehagen unseres modernen Daseins einschlagen muß, um ein fruchtbar Heim zu erreichen, so, scheint mir, sollten wir, die Vertreter der Handwerkskunst, die in der Marktproduktion erloschen ist, uns dieser unsrer Verantwortung auch endlich bewußt werden!" [1])

---

1) Morris, Hopes and fears for arts p. 17. Art and its producers and the arts and crafts of to-day, p. 18 ff., 40 f., 45 f.

Fast reuig kehrt der Meister von seinem Fluge in die politische Welt nach den seligen Inseln der Kunst zurück. Und wer aus den Tagebuchblättern, die er während einiger Monate des Jahres 1887 aufgezeichnet, und aus den Briefen an seine Freunde ersieht, wie erdrückend die Arbeitslast war, die er sich durch sein Eingreifen in die Arbeiterbewegung aufgebürdet, und wie sehr ihn die Sozialpolitik namentlich seiner Kunst entfremdet, der wird nur mit gemischten Gefühlen bei dieser Periode seines Lebens verweilen können. Dennoch hat auch sie ihre Früchte getragen. Daß wir ohne sie wahrscheinlich um einige Dichtungen, den utopischen Roman News from nowhere, die historische Novelle A dream of John Ball und eine Reihe sozialpolitischer Trutzgesänge von hinreißendem Schwung, wie The voice of toil, The day is coming, All for the cause und andere, ärmer wären, ließe sich verschmerzen. Wichtiger ist, daß Morris auf die Entwicklung sozialistischen Denkens in England einen wesentlichen Einfluß ausgeübt hat.

„Vielleicht ist es schwer für Leute, die in den letzten Jahren in die Bewegung eingetreten sind, zu verstehen, wie sehr wir in jenen Tagen kleinster Anfänge fähige Rekruten willkommen hießen", sagt Hyndman in seinem Nachruf. „Gewiß, wir hatten unter uns Helen Taylor, Joynes, Champion, Burrows, Quelch, Williams, James Murray und andere tatkräftige Leute; aber auch so waren wir nur wenige, und der Sozialismus etwas Neues. Morris mit seinem großen Ruf und seinem edlen Charakter verdoppelte unsere Kraft mit einem Schlage, indem er sich für uns erklärte. Und wie hat er gearbeitet! Zu allem war er bereit, wie der Jüngste und Unbekannteste unter uns. Ja, er entrüstete sich über Versuche, ihn von Dingen zurückzuhalten, die er wirklich nicht hätte zu tun brauchen. Und immer war er voller Eifer, überschäumend von Humor und guten Einfällen. Jetzt haben wir den Mann verloren, den wir alle liebten und verehrten, aber sein Gedächtnis wird bei uns bleiben — lieblich wie die

Musik seiner Verse und ermutigend wie der herzliche Gruß, dessen jeder seiner Kameraden im Kampfe für die Sache gewiß sein durfte."

Aber nicht genug damit! Er war es, der inmitten eines Volkes, das durch Handel und Industrie groß und reich geworden, und das mehr als irgend ein anderes zäh an allem Bestehenden festzuhalten liebte, gerade durch den Hinweis auf die Forderungen höchster Kultur Leute für die Idee des sozialen Fortschrittes zu gewinnen wußte, die, wenn nicht er, der bewunderte Künstler, dafür eingetreten wäre, sich vor dem bloßen Gedanken an eine radikale Umgestaltung der herrschenden Gesellschaftsordnung schaudernd bekreuzt haben würden. Indem er den Sozialismus poetisch idealisierte, ihn gewissermaßen in die ästhetische Sphäre erhob, machte er ihn salonfähig. Wie hätte es sonst geschehen können, daß nicht nur einzelne seiner Berufsgenossen, wie Walter Crane, für seine sozialpolitischen Reformideen gewonnen wurden, sondern daß selbst ein so raffinierter Kulturmensch, wie Oscar Wilde, damals noch der verhätschelte Liebling der Londoner Gesellschaft, in einem The soul of man under socialism betitelten Aufsatz der Fortnightly Review für den Sozialismus einzutreten wagte. Nicht für einen „autoritären", ein „sozialdemokratisches Kasernensystem", sondern für einen Sozialismus in Morris' Sinne, der das kapitalistische Privateigentum in eine öffentlich-rechtliche Institution, die Konkurrenz in Kooperation verwandle, ein System, wo „die Gemeinschaft mit Hilfe organisierter Maschinenarbeit für die nützlichen Dinge sorge, die schönen vom Individuum hergestellt werden", bestimmt, dem neuen Individualismus die Wege zu ebnen, der die vollendete Harmonie, der neue Hellenismus sein werde[1]).

---

1) Walter Crane, The claims of decorative art, London 1892, p. 74 ff., 123 f., 140 f. An artist's reminiscences, p. 255. Oscar Wilde, Drei Essays, S. 92 f.

Als Morris dreiundvierzigjährig die politische Arena betrat, lag schon eine längere Periode fruchtbaren Schaffens hinter ihm. Dennoch hatte er sich zur Erkenntnis seiner künstlerischen Lebensaufgabe erst nach mancherlei Irrungen durchgerungen. Nicht seine bildnerische, seine dichterische Gestaltungskraft war es, die dem Studenten eines Tages fast blitzartig zum Bewußtsein kam und ihn zunächst in literarische Bahnen drängte. Ein nie versiegender Strom rhythmischer Verse hat sich seit jenem Abend, da er im Freundeskreise sein erstes Gedicht zum besten gab, aus seiner Seele ergossen. Von Malory und Chaucer unter den Älteren, unter den Zeitgenossen vor allen von Tennyson und Rossetti beeinflußt, hat er, in seinen Dichtungen bald die Recken der germanischen Vorzeit, bald die edlen Gestalten des klassischen Altertums heraufbeschwörend, in The defence of Guenevere und The story of Sigurd the Volsung, in The earthly paradise, The life and death of Jason und anderen eine Reihe umfangreicher, doch bei aller Schönheit in den Einzelheiten nicht sehr eigenartiger Werke hinterlassen, deren keines imstande gewesen wäre, seinen Weltruf zu begründen[1]).

Die Dichtkunst wurde denn auch die Schutzpatronin jener „Brüderschaft", zu der sich Morris und die Seinen Mitte der fünfziger Jahre in Oxford zusammenschlossen, um den „Kreuzzug und heiligen Krieg gegen das Zeitalter" zu rüsten. Und die romantische Begeisterung, die sie erfüllte, führte 1855 sogar zur Gründung einer besonderen Zeitschrift, jenes Oxford and Cambridge Magazine, das nach dem Muster des präraffaelitischen Germ eine neue literarische Ära einleiten sollte, ohne an dessen Bedeutung heranreichen zu können. Unter den Genossen aber befand sich einer, der, geborener Künstler wie Morris, an persönlicher Eigenart alle andern überragte:

---

1) Näheres darüber bei H. Buxton Forman, The books of William Morris, described with some account of his doings in litterature and in the allied crafts. London 1897.

Edward Burne-Jones. In dem Augenblicke, da einer des anderen ansichtig wurde, entdeckten sie ihre Seelenverwandtschaft, und es entspann sich zwischen ihnen eines jener lebenslänglichen Freundschaftsbündnisse, deren unzerstörbare Kraft sich ebenso sehr auf das Bewußtsein gemeinsamer Ideale, wie auf die Tatsache wechselseitiger Ergänzung gründet.

Eine Ferienreise nach Belgien und Nordfrankreich im Jahre 1854 hatte Morris zum ersten Male mit der großen Kunst der Vergangenheit bekannt gemacht. Van Eyck und Memling, seitdem seine Lieblinge unter den Malern, die Kathedralen von Amiens, Beauvais und Chartres, die Schätze des Musée de Cluny und des Louvre entzücken ihn, und noch viele Jahre danach war in ihm die Erinnerung an jene Zeit lebendig. „Damals sah ich zuerst die Stadt Rouen", heißt es in The aims of art, „die in jenen Tagen noch immer ein Stück Mittelalter war. Ich habe keine Worte, um zu beschreiben, wie jene Mischung von Schönheit, Geschichte und Romantik mich damals ergriff. Ich kann nur sagen, wenn ich auf mein vergangenes Leben zurückblicke, finde ich, daß dies der größte Genuß war, den ich je gehabt." Wahrhaft kunstberauscht kehrte er nach England zurück, wo jetzt die Werke der Präraffaeliten in seinen Gesichtskreis traten. Aber erst eine zweite Reise nach dem Kontinent im Jahre 1855, diesmal in Burne-Jones' Gesellschaft, brachte die Entscheidung. In einer Augustnacht auf den Kais von Havre auf- und niederwandelnd, beschlossen die Freunde, der Wissenschaft Valet zu sagen und sich endgiltig der Kunst zu weihen, Burne-Jones als Maler, Morris als Architekt. Rührend ist der Brief, in dem er die Mutter mit seinem Entschluß auszusöhnen sucht. „Du siehst", heißt es am Ende, „ich gebe mich nicht der Hoffnung hin, daß ich es irgendwo zu etwas Großem bringen könnte. Aber vielleicht darf ich vernünftigerweise hoffen, glücklich in meiner Arbeit zu sein, und manchmal, wenn ich müssig bin und nichts tue, gehen mir liebliche Zukunftsbilder durch den Sinn."

G. E. Street, bei dem Morris 1856 zu Oxford in die Lehre trat, war einer der Leiter jener neugothischen Bewegung in der englischen Baukunst, die Pugin in den dreißiger Jahren angebahnt hatte. Einige der fähigsten Neuerer, nicht zum mindesten Norman Shaw, sind aus seiner Werkstatt hervorgegangen. Morris vermochte es nicht lange bei ihm auszuhalten. Ob ihn ein innerer Trieb zu andern Formen künstlerischen Schaffens drängte, oder die nüchterne Handwerksmäßigkeit seiner Tagesarbeit ihm die Baukunst verleidete, jedenfalls genügten wenige Monate, um ihn davon zu überzeugen, daß er sich in seiner Wahl geirrt. Ja, die Zeit, die er bei Street verbrachte, wäre als verloren zu betrachten, hätten sich nicht gerade damals jene Beziehungen zu Philipp Webb angesponnen, der neben Burne-Jones später sein treuester Kampfgenosse werden sollte. Der Freund aber war es, der ihn Rossetti zuführte. Schnell verfiel er dem Banne dieses bezaubernden Mannes, und es bedurfte keiner großen Überredungskunst, um ihn Ende des Jahres 1856 zu bestimmen, Feder und Reißbrett mit Pinsel und Palette zu vertauschen. Er trat damit in den Kreis der 1848 von Rossetti, Hunt und Millais gegründeten präraffaelitischen Brüderschaft, deren Schöpfungen er bisher nur aus der Ferne bewundert, bald durch eigenes Können ergänzen sollte.

Eine Zeit fieberhaften Schaffens begann. Glücklich war er nicht. „Auf Morris selbst", sagt Mackail, „hatte sein Entschluß einen verwirrenden und eine Zeitlang geradezu einen unseligen Einfluß. Die etwa zwei Jahre, in denen er sich mit der Malerei abmühte, war er launisch und reizbar. Er brütete in sich hinein und verlor zeitweilig viel von seiner früheren Güte und Herzlichkeit. Rossettis Sieg über einen so starken und sich selbst genügenden Geist war, solange er dauerte, ein vollkommener, der Kraft entsprechend, die es zu bezwingen galt. Er ward nicht nur sein Schüler, sondern sein Knecht." Den Meister nachzuahmen, ward das Ziel seines Strebens. Und vielleicht wäre sein Genius in diesem Ab-

hängigkeitsverhältnis allmählich verkümmert, wenn nicht Rossetti selbst ihn unbewußt auf den rechten Weg geführt hätte.

Die malerische Ausschmückung der Union debating Hall in Oxford durch Rossetti und seine Schüler, wobei Morris unter anderem die Verzierung des Dachstuhles übernahm und eigenhändig durchführte, öffnete ihm die Augen über seine spezifisch dekorative Begabung. Je weniger ihn auf die Dauer seine Fortschritte in der Malerei befriedigten, um so mehr begannen jetzt jene kunstgewerblichen Techniken wieder aufzuleben, die er von Jugend an geübt und niemals ganz aufgegeben hatte. Er modellierte, schnitzte, meißelte, illuminierte und machte Entwürfe für bunte Glasfenster; und seine Niederlassung in einer früher von Rossetti benutzten unmöblierten Wohnung auf Red Lion Square gab diesen spielenden Versuchen auch ein praktisches Ziel. Außerstande, unter all dem in den Möbelmagazinen feilgebotenen Kram einige seinem Geschmack und seinem Bedürfnis zusagende Einrichtungsstücke zu finden, entschloß er sich, das Erforderliche nach eigenen Angaben fertigen zu lassen.

Ein durchaus „mittelalterlicher Hausrat", wie Rossetti erzählt, kam dabei zum Vorschein: ein runder Tisch, „fest und schwer wie ein Felsblock", ebensolche Sessel, in denen „Barbarossa hätte Platz finden können", eine mächtige Bank mit breitem Sitz, darüber drei Schränke mit großen Flügeltüren, endlich ein Kleiderspind, dieses, wie die übrigen Möbelstücke, von Rossetti und Burne-Jones mit Bildern, zum Teil nach Morris' eigenen Dichtungen, geschmückt. Es war ein erster Anlauf, der erste tätliche Protest eines Neuerers gegen die überwältigende Geschmacklosigkeit der Zeit, gegen das Fehlen einer noch so bescheidenen bürgerlichen Wohnungskunst in England. Aber erst seine Verheiratung mit Jane Burden am 26. April 1859 und der dadurch bedingte Bau eines eigenen Hauses führte die entscheidende Wendung in seiner Berufstätigkeit herbei.

Das „rote Haus“, nur etwa zehn Meilen von London, und doch in einer völlig ländlichen Umgebung, nächst dem Dörfchen Upton in der Grafschaft Kent gelegen, ward von Morris und Webb gemeinsam entworfen, erbaut und eingerichtet. Es war ein unregelmäßiges, zweistöckiges Gebäude mit unverputzten Ziegelwänden und steil ragendem Dach, mit hohen Bogenfenstern und weiten Portalen, das, von Efeu und Kletterrosen umrankt, sich inmitten schattiger Obstbäume und blumiger Rasenflächen erhob und durch ein den inneren Hof schmückendes eigenartiges Brunnenhäuschen noch einen besonderen architektonischen Reiz erhielt. Auch seine ganze Innenausstattung war von besonderer Art. Denn abgesehen von den leuchtenden Perserteppichen, den blauweißen Delfter Fayencen und dem chinesischen Porzellan zum Hausgebrauch, enthielt es fast nichts, das nicht eigens für diesen besondern Zweck von dem kunstliebenden Bauherrn, der, wie er sagte, sein Heim zum schönsten Fleck auf Erden machen wollte, und den für sein Werk nicht minder begeisterten Freunden ersonnen und von ihnen selbst oder doch unter ihren Augen geschaffen worden wäre. Decken und Wände, namentlich im Treppenhaus und in dem weiten Empfangsraum, der durch seinen hohen Kamin eine feierliche Note erhielt, waren mit Fresken und Stickereien geschmückt. Jeder Stuhl, jeder Tisch und jedes Bett, jeder Löffel, jeder Krug und jedes Glas — alles mußte neu erfunden werden, um nur ja der platten Häßlichkeit der Marktware zu entrinnen. Wie das Bauwerk und sein Inneres ward endlich auch der weite Garten von Morris selber angelegt und sinnig gestaltet.

Heute, wo jenes Bauwerk in seiner schlichten Schönheit gewissermaßen zum Urbild des modernen englischen Landhauses geworden ist, und neuere Schöpfungen es längst überholt haben, wird es kaum noch die Blicke des Wanderers auf sich lenken. Auch die Unberührtheit der umgebenden Landschaft, die ihm einst vielleicht seinen intimsten Reiz verlieh, ist auf immer zerstört. Damals aber war das „rote

Haus“ eine liebliche Offenbarung. „Ich wünschte“, schreibt Rossetti an Norton, „Ihr könntet das Haus sehen, das Morris für sich in Kent gebaut hat. Es ist in jeder Hinsicht ein Werk von höchstem Adel und mehr ein Gedicht, denn ein Haus, wie man es sich kaum vorstellen kann, aber auch ein herrlicher Ort, um darin zu leben.“ Einige Jahre lang ist es der Sammelpunkt einer Reihe der genialsten Männer Englands gewesen. Burne-Jones, der sich mittlerweile ebenfalls verheiratet hatte, Rossetti, Swinburne, Webb, Brown, Hughes und endlich Faulkner, ein altes Mitglied der Oxford-Brüderschaft, mit seinen beiden Schwestern waren häufige Gäste. „Wie herrlich waren diese Sonntage im roten Hause“, schreibt einer von ihnen später in der Erinnerung an jene Zeit. „Die Ankunft draußen in Abbey Wood, der Duft der würzigen Luft, dann die schaukelnde Wagenfahrt über Land und der schöne geräumige Wohnsitz, wo wir uns ebenso daheim fühlen durften, wie bei uns selbst. Keine Liebesbeteuerungen, nur das freudige Bewußtsein bei einander zu sein! Wir lachten, weil wir glücklich waren.“

Das „rote Haus“ ist nie vollendet worden. Geschäftliche Gründe haben Morris schon nach einigen Jahren gezwungen, sich von seinem Werke loszureißen. Und wenn auch der größte Teil des kostbaren Hausrates nach seinem neuen Londoner Heim auf Queen Square, Bloomsbury, hinübergerettet werden konnte, es blieben Bruchstücke. Die Einheit war zerstört. Auch hat der Künstler sich nicht zum zweiten Male entschließen können, ein Haus zu bauen, weder für sich selbst, noch für andere, obwohl das Haus als Kunstwerk fortan das Ideal war, um dessen Verwirklichung wir seine entfesselte Schöpferkraft rastlos ringen sehen. Wohl hatte schon Ruskin von einer Wiedergeburt der Baukunst geredet und selbst dem „bürgerlichen Wohnhaus, das errichtet werde, um zu dauern, durch seine Schönheit zu erfreuen und jedes Menschen Eigenart, seinen Beruf, ja seine Geschichte zu verkörpern“, eine Art monumentalen Charakters zugesprochen.

Doch auch in dieser Hinsicht ist Morris der Vollender. Nichts empörte ihn mehr als die geradezu beschämende Behausung, mit der die meisten seiner Zeitgenossen sich abfinden mußten, jene „moderne Wohnung, die, ob klein oder groß, weder Mittelpunkt noch Individualität habe", ja nichts anderes sei, als ein „Haufen aufs Geradewohl zusammengefügter Räume, eine viereckige Schachtel mit einem Deckel", wie er sich drastisch ausdrückte. Und wenn für ihn die bildende Kunst im weitesten Sinne „die Gesamtheit unseres äußeren Lebens, einschließlich der Form und Farbe alles Hausrats, auch die Anordnung der Felder für Ackerbau und Weide, die Verwaltung der Städte und allerhand Straßen" umfaßte, so erschien ihm doch das Bauwerk mit seinem äußern Schmuck und seiner innern Verzierung als die wahre künstlerische Einheit, die Architektur, die „Kunst der Zivilisation", als die allumfassende Zentralkunst, die außer der Baukunst im engeren Sinne auch die Malerei und Bildnerei sowie die mannigfaltigen Kunstgewerbe mit umschloß. Und es war nicht einseitige Überschätzung, sondern weise Selbstbeschränkung, wenn er, sich der Grenzen seines Talentes bewußt, seine ganze Kraft allein den letzteren zuwandte[1]).

Die alte Oxford-Brüderschaft, deren Seele literarischer Enthusiasmus gewesen, war mit den Jahren zerfallen. Einige der Genossen waren im Philistertum untergetaucht, andere ausgewandert und verschollen. Aber um den alten Stamm,

---

1) Ruskin, The seven lamps of Architecture, p. 331 f., 373. Morris, Hopes and fears for art, p. 104, 117, 169. Architecture, industry and wealth, p. 44 f., 198 f., Art an its producers, and the arts and crafts of to-day, p. 26. Morris and Bax, Socialism, p. 307 ff. Ein einigermaßen einheitliches Bild von Morris' dekorativer Kunst gab später das Londoner Haus des Herrn A. A. Jonides (Holland Park No. I). Vergl. darüber Gleeson White, An Epoch-making house, in The Studio, Vol. XII, 1897, p. 102 ff. Es war ein gewöhnliches Stadthaus aus der viktorianischen Ära, das Webb umgebaut, und Morris dekoriert hat. White bezeichnet es „as a consistant example of the use of fabrics and patterns designed chiefly by Mr. Morris", als „the first flower of the movement in aesthetic furnishing, which has now developed many fresh and charming varieties."

Morris, Burne-Jones und Faulkner, hatten sich neue Elemente geschart, und auch in diesem Kreise erwachte mit der Zeit das Verlangen nach vereintem Handeln. Schon 1847 hatte Felix Summerly einen Künstlerbund gegründet, dem Creswick, Dyce, Maclise, Mulready, Bell und Westmacott angehörten, um kunstgewerbliche Produkte, „art manufactures", anzufertigen. Doch wurden irgendwie erhebliche Erfolge damals nicht erzielt[1]). Wer fünfzehn Jahre später im „roten Hause" zuerst darauf verfallen, die zunächst ausschließlich nach innen gerichteten Produktivkräfte des Freundeskreises durch Gründung einer Handwerksgilde nach außen zu kehren, bleibt ungewiß. Wenn aber, wie es scheint, Brown und vor allen Rossetti, der mit seinem künstlerischen Idealismus einen regen Geschäftssinn zu verbinden wußte, die erste Anregung hierzu gegeben, so war es Morris, der diese Idee mit wahrem Feuereifer ergriff und alsbald die treibende Kraft des ganzen Unternehmens wurde.

Die tatsächliche Gründung einer Genossenschaft mit der Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co., Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and the Metals, 8 Red Lion Square, Holborn W. C., an der außer den genannten noch F. Madox Brown, Arthur Hughes, E. Burne-Jones, D. G. Rossetti und Philipp Webb beteiligt waren, erfolgte Anfang April 1861. An das Publikum wandte man sich mit einem schwungvollen Aufruf. „Die Entfaltung der dekorativen Kunst in diesem Lande", heißt es dort, „hat dank den Bemühungen englischer Architekte jetzt eine Stufe erreicht, auf der es wünschenswert erscheint, daß ihr Künstler von Ruf ihre Zeit widmen möchten. Ob sich nun gleich zweifellos schon jetzt hierfür einzelne erfolgreiche Beispiele anführen lassen, so zeigt sich doch allgemein, daß derartige Versuche bisher unvollkommen und fragmentarisch geblieben sind. Bis jetzt ist der Mangel

1) Lewis F. Day, Of William Morris and his work, (Easter Art Annual, Art Journal, Extra number), 1899, p. 2.

an jener künstlerischen Überwachung, die doch allein Harmonie unter den verschiedenen Teilen eines gelungenen Werkes zuwege bringen kann, durch die unvermeidlich übermäßigen Kosten gesteigert worden, die daraus erwuchsen, daß man einen einzelnen Künstler seiner Tätigkeit als Maler entziehen mußte. Die genannten Künstler hoffen nun, durch ihre Vereinigung dieser Schwierigkeit Herr zu werden. Da sie unter sich Männer von verschiedener Anlage haben, werden sie aller Art Ausschmückung, von eigentlichen Gemälden bis zur geringsten künstlerischen Verzierung herab, ausführen können. Es läßt sich erwarten, daß durch solches Zusammenwirken das höchste Maß dessen, was man im strengen Sinne unter der Arbeit des Künstlers versteht, zugleich mit seiner fortgesetzten Überwachung zu den denkbar niedrigsten Preisen zu beschaffen sein werde, während zugleich das Ergebnis notwendig höheren Ranges sein muß, als wenn jeder einzelne Künstler von Fall zu Fall in der üblichen Weise verwandt würde." Die Firma erbot sich ausdrücklich zur Lieferung von jederlei Wanddekoration in Form von Gemälden oder Ornamenten für Wohnhäuser, Kirchen oder öffentliche Gebäude, von Schnitzerei und Bildnerei für architektonische Zwecke, von Verglasungen besonders in Verbindung mit Wandverzierung, von allerlei Metallarbeiten, einschließlich von Schmucksachen, von künstlerischem Hausrat in jedem beliebigen Material, insbesondere auch von Stickereien, Lederarbeiten usw. Auch wurde betont, daß alle die genannten Arbeiten nach streng geschäftlichen Prinzipien ausgeführt werden sollten, und dabei die Hoffnung ausgesprochen, „daß gute Dekoration, da sie eher den Luxus des guten Geschmackes als den der Kostbarkeit einschließe, weit wohlfeiler befunden werden dürfte, als man gemeinhin annähme"[1]).

---

1) Mackail, The life of William Morris, Vol. I, p. 150 ff. Rossetti, Ruskin, Rossetti, Preraphaelitism, p. 268 f.

Ihren Ruf begründete die Firma durch ihre bunten Glasfenster, für welche die großen Maler die Zeichnungen lieferten, während Morris die Farben und Gläser auswählte und die Ausführung überwachte. Vor ein größeres Publikum trat sie zum ersten Male auf der Londoner Weltausstellung von 1862. Die Aufnahme ihrer Arbeiten streng „mittelalterlichen Stiles", wie der Ausstellungsbericht besagt, war eine geteilte. Immerhin konnte man für 150 £ Waren absetzen und eroberte auch zwei Medaillen. Ausgestellt waren damals außer Verglasungen und Kunststickereien auch allerhand Möbel. Darunter eine Garderobe, ein Bücherschrank, ein Waschtisch, eine Toilette, eine Bettstelle usw. Ferner Gläser, bemalte Fliesen und Schmucksachen. Papiertapeten, bedruckte Baumwollstoffe und andere Webwaren, Boden- und Wandteppiche, die späteren Hauptartikel der Firma, fehlten vorläufig noch ganz. Eine entschiedene Anerkennung ihrer Leistungen bedeutete es, als das South Kensington-Museum der Firma in den Jahren 1866/67 die Ausschmückung des Speisesaales der Restauration übertrug, der, wie Jessen bemerkt, „in seiner vornehmen Ruhe noch heute die bunte Eklektik der übrigen Räume zu Schanden macht". Von da ab ging es immer schneller aufwärts. Bald zeigte es sich, daß Morris Recht hatte, wenn er behauptete, daß „Schönheit im ganzen eine marktgängige Ware sei, und daß alles in allem ein bestimmter Gegenstand die Gunst des Publikums um so eher gewinnen werde, je höher sein Niveau vom künstlerischen wie vom technischen Standpunkte sei"[1]).

Dennoch war es von höchster Wichtigkeit, daß Morris wirtschaftlich unabhängig und jedenfalls nicht darauf angewiesen war, um diese Gunst zu buhlen. Das Betriebskapital, mit dem man zu arbeiten begann, war minimal. Es belief sich, auch nachdem die von den Genossenschaftern geleisteten

---

1) Second Report of the Royal Commissioners on Technical Instruction, 1884, Vol. III, p. 152.

höchst geringfügigen Anzahlungen im Jahre 1862 etwas erhöht worden waren, nur auf 140 £, eine Summe, die durch einige von Morris und dessen Mutter gewährte Darlehen im Betrage von mehreren hundert Pfund ergänzt, sonst aber, solange das Unternehmen in der alten Form fortbestand, nicht mehr gesteigert wurde. Als Werkstatt benutzte man zunächst einige Räumlichkeiten in dem Hause Nr. 8 Red Lion Square, mußte aber wegen Platzmangels schon 1865 nach Queen Square, Bloomsbury, übersiedeln. Im Jahre 1881 wurde dann der bekannte Laden in Oxford Street eröffnet, und die Betriebsstätte nach Merton Abbey in Surrey verlegt, wozu endlich 1891 noch die für die Kelmscott Press erforderlichen Lokalitäten hinzutraten. Zum provisorischen Leiter der Genossenschaft ward mit einem jährlichen Gehalt von 150 £ Morris ernannt. Faulkner, dessen künstlerische Leistungen so gut wie gar nicht in Betracht kamen, unterstützte ihn bei der kaufmännischen Führung der Geschäfte, während Webb ihm als architektonischer Beirat diente. „Wir übrigen", sagt Rossetti in einem Brief an Norton, „beschränken uns darauf, nach Bedarf Entwürfe beizusteuern, da es natürlich unser Plan ist, etwas Wertvolles durch Zusammenwirken zustande zu bringen, ohne jedoch auch nur im geringsten die persönlichen Bestrebungen derer unter uns zu stören, die Maler sind." Bald aber schwand das anfangs so lebendige Interesse der meisten Genossenschafter. Nur Burne-Jones und Webb sind der Firma auch später treu geblieben. Morris freilich übertraf sie alle. Und es war nur eine natürliche Konsequenz dieser Tatsache, daß die Gilde sich schließlich auflöste, und das Unternehmen unter der Firma Morris & Co. am 31. März 1875 in seinen Alleinbesitz überging. So stand es denn jetzt bei ihm, die ganze Produktion nach seinem freien Ermessen zu gestalten.

Ein Garten mit uralter Mauer, saftigen Wiesen und schattigen Bäumen am Ufer eines klaren Flusses. Darinnen die langgestreckten Arbeitsschuppen mit niedrigem Dach und

ein Mühlrad, das sich bedächtig im Kreise dreht. Lange Streifen bedruckten Baumwollstoffes spülen im Wasser, dichte Strähnen leuchtenden Garnes, frisch aus der Indigokufe, spielen im Winde. Färber und Drucker gleiten still umher. Drinnen im Hause keine Dampfmaschinen und kein Großbetrieb. Wenige Handwebstühle für Seiden- und Wollstoffe, Stühle für Teppichknüpferei und Gobelinwirkerei, ein Raum für Zeugdruck, die Färberstuben und das Atelier für Glasmalerei. Über das Ganze ausgegossen ein Hauch wie aus alter Zeit, eine Atmosphäre des Friedens, ja der Muße, in der die Arbeiter nicht zu Tode gehetzt werden, sondern Atem schöpfen und auch etwas von der Schönheit dieser Welt genießen können. Das war Merton Abbey. Und mitten in dieser kleinen Welt Morris selbst, ihr Schöpfer, ein nordischer Recke, trotzig und kühn, echt durch und durch, mit sonnengebräuntem, bärtigen Antlitz und dem ergrauten Lockenhaar, das sich buschig wie eine Löwenmähne über der breiten Stirn erhob und über den guten grauen Augen, die vor Freude blinken, vor Begeisterung leuchten und vor Empörung aufblitzen konnten. Ein Mann ohne jede Prätention, der in seinem blauen Baumwollhemd, seiner weiten Hose, seinem Arbeitskittel und seinem Schlapphut, mit seinen oft von Farbe befleckten Händen und seinem schwankenden Gang auf den ersten Blick eher einem Fleischer oder einem Seemann gleichen konnte, als einem großen Künstler, der dazu bestimmt war, das Kunstgewerbe seines Landes zu neuem Leben zu erwecken[1]).

Daß seine Bemühungen in dieser Richtung auf eine Wiederbelebung der Handwerkskunst hinauslaufen mußten, lag in den Verhältnissen. Nichts ist törichter als ihm gerade hieraus einen Vorwurf zu machen. Wie wenig für die Kunst damals von der Großindustrie zu erwarten war, wird später zu erörtern sein. So stand ihm denn als Ideal die mittel-

1) Vgl. dazu Peter Jessen, William Morris (Das Museum, III. Jahrg., 1898, Sonderabdruck), p. 30 f. Day, Of William Morris and his work, p. 5 f. Gabriel Mourey, Passé le détroit, Paris 1895, p. 250 ff.

alterliche Werkstatt vor der Seele[1]). Ihre Reorganisation allein schien ihm vor allem zwei unabweisbare Forderungen zu erfüllen: Die Vereinigung aller zur Lösung einer bestimmten künstlerischen Aufgabe erforderlichen Kräfte in einem Betriebe, unter gleichzeitiger Beseitigung jeglicher, die schöpferische Tätigkeit des Arbeiters unterbindenden Art der Arbeitsteilung.

Über die schädliche Rückwirkung einer zu weit gehenden Arbeitsteilung auf die Beziehungen zwischen Arbeit und Kunst hat Morris sich oft geäußert. Bis zu einem gewissen Grade technisch unvermeidlich, sei dieser Prozeß heute weit über das zulässige Maß hinaus gediehen und werde schließlich die Kunst im Gewerbe überhaupt zum Absterben bringen, wenn nicht alsbald eine Rückbildung eintrete. „Ich bin überzeugt", erklärt er im März 1882 vor der Royal Commission on Technical Instruction, „daß es nicht wünschenswert ist, die Arbeit zwischen dem Künstler und dem sogenannten Musterzeichner zu teilen, ja ich meine, es ist im ganzen erwünscht, daß beide in der Praxis ein und dieselbe Person seien." Denn, daß der eine dem anderen den künstlerischen Entwurf fertig liefere und es ihm ruhig überlasse, dessen technische Verwirklichung nach seinem Gutdünken vorzubereiten, müsse zu häufigen Mißverständnissen und in der weiteren Folge zu einer Beeinträchtigung der künstlerischen Idee führen. Dies umsomehr, als der Musterzeichner das betreffende technische Verfahren oft selbst nicht beherrsche. Darum sei zu fordern, daß dieser sich mit den Eigentümlichkeiten der Maschine und des Materials, in dem der Entwurf ausgeführt werden solle, intim vertraut mache; er müsse z. B. imstande sein, selbst zu weben. Auch müsse endlich der Arbeiter, vom kleinsten bis zum größten, in technischen wie in anderen Fragen durchaus vorgebildet sein, wenn er, ohne Schaden zu stiften, an

1) Morris, Architecture, industry and wealth, p. 178 ff., 240 ff.

der Entstehung eines Kunstwerkes mitwirken solle. Das heißt, der schaffende Künstler wie alle seine Hilfskräfte dürften sich nicht qualitativ, sondern nur quantitativ, nicht ihrem Wesen, sondern nur dem Grade nach von einander unterscheiden. Und durch eine entsprechende Ausgestaltung des gewerblichen Schulwesens habe man es auch in der Hand, sich diesem Ziele allmählich zu nähern[1]).

Die hohen Ansprüche, die Morris an andere stellte, hat er in erster Linie selbst zu verwirklichen gesucht. Unaufhörlich darauf bedacht, sich immer neue Arten gewerblicher Technik anzueignen, nicht zufrieden, bis er es wenigstens in einigen von ihnen, so in der Teppichweberei und im Buchdruck, zu unübertrefflicher Meisterschaft gebracht, hat er wohl niemals einen künstlerischen Entwurf geliefert, den er zur Not nicht eigenhändig hätte ausführen können. Und wie er, rastlos fortschreitend, ein Rebell und ein Eroberer, sich in der Universalität seines künstlerischen Schaffens zu sonnen liebte, so suchte er das gleiche Streben nach allseitiger Vervollkommnung auch in allen seinen Gehilfen zu erwecken und wach zu erhalten. Fest davon durchdrungen, daß nicht etwa eine dem Menschen angeborene oder von ihm mühselig erworbene Fertigkeit, sondern die Intelligenz und Anpassungsfähigkeit eines Arbeiters über seine Tüchtigkeit entscheide, nahm er, soweit das Geschäftsinteresse dies irgendwie erlaubte, jeden auf, der sich darum bewarb, und verwandte ihn, wie es gerade kam[2]), wobei dahingestellt bleiben mag, ob dieses eigenartige System ohne die suggestive Kraft seiner starken Persönlichkeit durchführbar gewesen wäre.

Freilich, auch das Talent des vielseitigsten Künstlers hat seine Grenzen. So hat Morris z. B. nur ganz ausnahmsweise Möbelstücke entworfen. J. P. Seddon und F. Madox Brown,

---

1) Second Report of the Royal Commissioners on Technical Instruction, Vol. III, p. 152, 158 f.

2) Mackail, The life of William Morris, Vol. II, p. 47 f., 60 f.

später Philipp Webb und George Jack, haben diese Aufgabe für die Firma übernommen. Selbst der bekannte Morris-Chair war nicht seine Erfindung, sondern die Kopie eines altertümlichen Stuhles, den Warrington Taylor irgendwo auf dem Lande aufgestöbert hatte. Auch Metallarbeit, Mosaik und Email hat er vernachlässigt, sich sogar bei seinen Verglasungen und in der Teppichweberei auf andere gestützt[1]).

Sollte also die harmonische Lösung größerer künstlerischer Aufgaben, wie sie z. B. die innere Ausstattung eines ganzen Hauses darstellte, überhaupt gelingen, so mußte, wie das schon der Prospekt der Genossenschaft im Jahre 1861 betont hatte, die hierzu erforderliche Zusammenfassung einander ergänzender Kräfte in dem kunstgewerblichen Unternehmen selbst erfolgen. So hatte man auch die Frauen herangezogen, ihnen Stickereien auf Tuch und Seide sowie die Bemalung von Fliesen und anderen Tonwaren übertragen. Aber das Prinzip, bei der Herstellung der von der Firma gelieferten Gegenstände auf die Beteiligung fremder Betriebe zu verzichten, erwies sich auf die Dauer um so unhaltbarer, als die Zahl der Gildegenossen zusammenzuschmelzen begann. Schon die zur Anfertigung jener mit bunter Stickerei verzierten Wandbehänge, eines der ersten Produkte der Firma, erforderlichen

---

1) Vgl. dazu J. Scarrat Rigby, Remarks on Morris' work and its influence on British decorative arts of to-day, in The Art Workers Quarterly, Vol. I, 1902, p. 3 ff., und Aymer Vallance, The revival of tapestry weaving, an interview with Mr. William Morris, in The Studio, Vol. III, 1894, p. 99 ff. So wurden z. B. die Kartons für die Glasfenster der Firma meist von Madox Brown, Rossetti und Burne-Jones geliefert, die Übertragung des oft nur in schwarz und weiß gehaltenen Entwurfes auf die Glasarbeit aber — the planning, the ornamental work and background of the figures and above all the colouring — war Morris' Werk. Desgleichen wurden die Kartons für seine eigenen, nach dem Muster der flämischen Teppiche des 15. Jahrhunderts gewirkten Wandteppiche fast ausnahmslos von Burne-Jones entworfen. Aber „the ornamental accessories, the patterns of brocades in the draperies, the flowers and foliage are left to us", wie Morris bemerkt. Über diese Teppiche vergl. auch The Arras tapestries of the San Graal at Stanmore Hall, in The Studio, Vol. XV, 1898, p. 98 ff.

groben Stoffe mußten von Fabrikanten aus Yorkshire, die Tonwaren, deren man bedurfte, aus Holland bezogen werden. Auch hat die Firma niemals selber Glas gegossen. Morris' berühmte Papiertapeten wurden zwar zunächst handwerksmäßig in eigener Werkstatt, bald aber nach seinen Entwürfen auch maschinell von Jeffry & Co. hergestellt. Ähnliches gilt von seinen gedruckten Stoffen und von der Bemalung der Fliesen, die wenigstens später von De Morgan als Spezialität übernommen wurde. So kam es, daß der Firma Schaffensgebiet sich im Laufe der Zeit eher verengte, als erweiterte. Nur in den unnachahmlichen Leistungen der Kelmscott Press ist Morris noch einmal, kurz vor seinem Tode, in vollem Umfang zu dem alten Prinzipe zurückgekehrt.

Wenn nun die vielerlei Dinge, welche die Firma auf den Markt brachte, trotz ihres verschiedenen Ursprungs, sich harmonisch ineinander fügten, so lag das daran, daß sie alle von dem gleichen künstlerischen Geiste beseelt waren. Ja, man kann sehr wohl von einem einheitlichen Stile reden, der sich vielleicht am besten als eine eigenartige Fortbildung gothischer Formen unter orientalischem Einfluß charakterisieren läßt[1]). Aber jene Anlehnung an die Werke der Alten, die man so oft getadelt hat, war für Morris ein bloßer Notbehelf. „Der Faden der Tradition ist zerrissen", klagt er einmal, „wir haben nichts, was uns wie ein Strom der Inspiration vorwärts tragen könnte. Unser Zeitalter ist häßlich. Will man etwas Schönes sehen, so muß man vor- oder rückwärts schauen. Nein, wenn jemand heute etwas Schönes schaffen will, so muß er die Epoche wählen, die ihm am besten behagt, und sich mit ihr identifizieren." Und das hat er getan. Er wählte das 13. Jahrhundert, „das Jahrhundert Dantes", die Gothik, weil deren Formenwelt seinem persönlichen Geschmack am meisten

1) Vergl. hierzu namentlich William Morris, Some hints on pattern-designing. Ferner Vallance, William Morris, p. 54 ff., 243 ff. Jessen, William Morris a. a. O. Day, Of William Morris and his work, a. a. O. W. R. Lethaby, Morris as workmaster, London 1901.

zusagte, aber ohne sich streng daran zu binden, oder gar andere in ihrer freien Wahl beschränken zu wollen. Nur die Kunst der Renaissance und ihre späteren Ausläufer wollte er als krankhafte Entartung nicht gelten lassen, und auch für die naturalistische Kunst der Japaner hatte er keinen rechten Sinn [1]).

So wenig hat er schematischer Nachahmung das Wort geredet, daß er sie für geradezu unmöglich hielt. „Jedes echte Kunstwerk, auch das geringste", heißt es in Some hints on pattern-designing, „ist unnachahmlich. Ich bin fest davon überzeugt daß all die aufgehäufte Erkenntnis moderner Wissenschaft, alle Energie modernen Handelns, alle Tiefe und Geistigkeit modernen Denkens nicht einmal die Handarbeit eines unwissenden, abergläubischen Berkshirebauern des 14. Jahrhunderts reproduzieren kann, auch nicht die eines nomadisierenden kurdischen Schafhirten oder eines bis aufs Blut ausgesaugten indischen Pächters." Das Studium der Vergangenheit war ihm nur Mittel zum Zweck. „Wir wollen uns in sie versenken, uns von ihr durchdringen und erleuchten lassen", sagt er einmal, „fest entschlossen, nichts nachzuahmen oder zu wiederholen, und lieber entweder überhaupt keine Kunst zu haben, oder eine, die wir uns selbst geschaffen; ein

---

1) „The Japanese", sagte er, „are admirable naturalists, wonderfully skilful draughtsmen, left beyond all others in mere execution of whatever they take in hand, and also great masters of style within certain narrow limitations. But with all this a Japanese design is absolutely worthless, unless it is executed with Japanese skill. In truth, with all their brilliant qualities as handicraftsmen which have so dazzled us, the Japanese have no architectural, and therefore no decorative instinct. Their works of art are isolated and blindly individualistic, and in consequence, unless where they rise, as they sometimes do, to the dignity of a suggestion for a picture (always devoid of human interest), they remain more wonderful toys; things, quite outside the pale of the evolution of art, which, I repeat, cannot be carried on without the architectural sense that connects it with the history of mankind." (Arts and Crafts Essays, by members of the Arts and Crafts exhibition Society, London 1903, p. 34 f.)

Gewächs ihrer Zeit, doch verknüpft mit der Geschichte aller Zeiten“ [1]).

Das Maß, in dem er hierbei mithelfen konnte, hat er wahrlich nicht überschätzt. Schon sein Wahlspruch „If I can“, den er von Jan van Eyck übernommen, deutet an, wie bescheiden von sich er dachte. Wahrhaft umwälzend hat er auf das Flächenmuster gewirkt. Und ihren Gipfelpunkt erreichte seine Kunst in jenen herrlichen Schöpfungen der Kelmscott Press, die unwiderleglich von jenem seltenen, fast einzigen Einklang künstlerischer und technischer Einsicht und Fertigkeit zeugen, in dem, nach Jessen seine wahre Größe liegt. Und wie unerschöpflich war seine Erfindungsgabe! Beläuft sich doch die Zahl seiner tatsächlich ausgeführten Entwürfe für Papiertapeten, Baumwolldrucke, Wollstoffe, Seidendamaste, gepreßte Sammete, Teppiche, ungerechnet jene besonderen, von ihm persönlich in der Regel nur ein einziges Mal ausgeführten Entwürfe, auf nahezu 600, ganz abgesehen von zahllosen Stickereimustern.

Aber war es wirklich eine Volkskunst, eine Kunst für die Massen, die so unter seinen rastlosen Händen entstand? Oft hat man spöttisch auf die Preise hingewiesen, zu denen die Firma ihre Erzeugnisse auf den Markt brachte, Preise, denen meist nur die bestgefüllten Börsen zu genügen vermochten. Und auch Morris hat sich nicht darüber täuschen können, daß die künstlerische Veredelung alltäglicher Gebrauchsgegenstände in zahlreichen Fällen mit ihrer Verteuerung gleichbedeutend ist. Aber er ist der wichtigen Frage, wie die Kosten für eine seinen Anforderungen entsprechende Ausstattung zu erschwingen seien, keineswegs ausgewichen. Und er hat sie stets in dem gleichen Sinne beantwortet, nämlich mit dem Satze: „Indem wir ein einfaches Leben führen.“

---

1) Morris, Some hints on pattern-designing, p. 8 f. Hopes and fears for Art, p. 19 f. Mackail, The life of William Morris, Vol. II, p. 57 f., 341, 373 f. Vallance, William Morris, p. 55, 243.

Er habe nie eines reichen Mannes Haus betreten, sagt er einmal, das nicht gewonnen haben würde, wenn man neun Zehntel seiner Einrichtung ins Feuer geworfen hätte. Und was für die Reichen, das gelte für die Minderbemittelten eher in noch höherem Grade. Verachtet die trügerischen Schöpfungen der Mode und alle jene Scheingüter und Erfindungen des Handelsgeistes! „Duldet nichts in eurem Hause, wovon ihr nicht wißt, daß es nützlich, und glaubt, daß es schön ist, so wird es euch schwerlich an Mitteln gebrechen, um das wirklich Notwendige in edler Form zu erstehen", lautete seine Lehre. Und auch der Kunst werdet ihr damit am besten dienen. Denn „Einfachheit der Lebensführung, die Einfachheit des Geschmackes gebiert, d. h. eine Liebe zu feinen und zarten Dingen, ist von allem am notwendigsten für die Geburt einer neuen und besseren Kunst, die wir ersehnen. Einfachheit allerorten, im Palast wie in der Hütte." Gerade weil er in dieser Einfachheit die „wahre Grundlage aller Verfeinerung", ja den Ausgangspunkt aller Kunst erblickte, darum ist er auch nie müde geworden, sie seinem Volke zu predigen und ihm in immer erneuten Beispielen vor Augen zu führen, wie wenig im Grunde vom Standpunkte einer hohen Kultur zum materiellen Leben gehöre[1]).

Was aber betrachtete er als in diesem Sinne unentbehrlich? Er selber hat uns in einem seiner Vorträge das Wohnzimmer „eines gesunden Menschen" geschildert, wie es ihm vorschwebte, einen Raum wohl gemerkt, „wo man weder viel zu kochen, noch für gewöhnlich zu schlafen, noch viel schmutzige Arbeit zu verrichten hätte". Und dieses Bild ist so charakteristisch für den Künstler, daß ich es hier wiedergeben will. Ein solches Zimmer müßte nämlich die folgenden Einrichtungsstücke aufweisen: „Zuerst einen Bücherschrank mit einer großen Menge Bücher darinnen. Dann einen Tisch, der feststeht, wenn man daran schreibt oder arbeitet. Dann

1) Morris, Hopes and fears for Art, p. 32, 67, 106, 129 f., 214. Architecture, industry and wealth, p. 42, 108, 162.

mehrere Stühle, die man verstellen, und eine Bank, auf der man sitzen oder liegen kann. Dann eine Kommode mit Schubfächern. Dann wird man, es müßte denn der Bücherschrank und die Kommode sehr schön mit Malerei oder Schnitzwerk verziert sein, Gemälde oder Radierungen an der Wand brauchen, je nach seinen Mitteln, nur keine Lückenbüßer, sondern wirkliche Kunstwerke. Oder die Wand selbst muß mit irgend einem schönen und ruhigen Muster geschmückt sein. Auch ein oder zwei Vasen wird man nötig haben, um Blumen hineinzustecken, die man nicht entbehren kann, namentlich wenn man in der Stadt lebt. Endlich darf natürlich auch ein Kamin nicht fehlen, der in unserem Klima notwendig das wichtigste Stück im ganzen Raume sein muß. Das ist aber auch wirklich alles, was man braucht, besonders wenn der Fußboden gut ist. Wenn nicht, was nebenbei gesagt in einem modernen Hause ziemlich sicher der Fall ist, wird freilich ein schmaler Teppich, der in zwei Minuten aufgerollt werden kann, von Nutzen sein, und man wird auch auf seine Schönheit bedacht sein müssen, wenn er uns nicht furchtbar stören soll. Ist man nun nicht musikalisch, in welchem Falle man ein Klavier braucht, so ist das wirklich alles, wessen man bedarf, und man kann zu diesen Erfordernissen nur sehr wenig hinzufügen, ohne zu belästigen und Arbeit, Denken und Muße zu behindern. Werden nun diese Dinge", so schließt er, „zu dem geringsten Preise hergestellt, zu dem man sie gut und solid anfertigen kann, so dürften sie nicht viel kosten, und ihre Zahl ist so gering, daß die, welche sie sich überhaupt anschaffen können, auch einige Mühe darauf verwenden können, sie passend und schön zu erlangen. Und alle, denen die Kunst am Herzen liegt, sollten sich bestreben, darnach zu handeln und dafür Sorge zu tragen, daß keine Scheinkunst unter ihnen sei, nichts, was anzufertigen oder zu verkaufen einen Menschen entwürdigt hat"[1]).

---

1) Morris, Hopes and fears for Art, p. 108 f.

Morris hat jene glückliche Zeit, wo die Menschen die längst vergessene „Kunst des Kaufens“ wieder erlernen sollten, nicht mehr erlebt. Früher, als seine Freunde ahnten, ist er ihnen entrissen worden. Für ihn selbst, dem schmerzlicher als vielen anderen der unlösbare Zwiespalt zwischen der Grenzenlosigkeit menschlichen Wollens und der Beschränktheit persönlichen Könnens zu lebendigem Bewußtsein gekommen, dem von jeher jene weiblichste aller Tugenden, Geduld gefehlt, die uns die Kraft verleiht, uns mit der Unzulänglichkeit des Daseins klaglos abzufinden, hatte der Gedanke an die Todesruhe längst alle Schrecken verloren.

„Will not be soft and kind
That rest from life, from patience and from pain,
That rest from bliss we know not when we find,
That rest from love that ne'er the end can gain“,

hatte es sich schon vor Jahren seinem Herzen entrungen. Und als jetzt die Stunde nahte, wo jenes dunkle Sehnen in Erfüllung gehen sollte, da hat er sich fast ohne Kampf in sein Schicksal ergeben. Schon länger war er ein kranker Mann. Die gichtische Anlage, die in seiner Familie erblich war, trat mit wachsenden Jahren auch bei ihm deutlicher hervor. Immer heftiger und hartnäckiger wurden die Anfälle der tückischen Krankheit, und da er sich nicht schonen wollte, traten weitere Komplikationen hinzu. Noch einmal hat er es versucht, sich hoch oben im Norden die alte Kraft zurückzuerobern. Aber kränker, als er hinausgefahren, ist er heimgekehrt, und am 3. Oktober 1896 um die Mittagsstunde ist er dann still und friedlich hinübergeschlummert, „einem Kindlein gleich, das sich an der Mutterbrust satt getrunken“, wie Lady Burne-Jones schön gesagt hat.

„Morris is beaten gold“, so hat Ruskin den Freund charakterisiert, und Crane hat ihn später als den Pionier der „englischen Renaissance“ gefeiert. Aber auch die ihm ferner standen, fühlten bei seinem Scheiden, daß eine Persönlichkeit

von geschichtlicher Bedeutung von ihnen gegangen war. „Daß Morris ein Genie ersten Ranges gewesen", erklärte in seinem Nachrufe selbst The Builder, der ihn oft kritisierte, „kann mit Rücksicht auf keinen einzelnen Zweig seines Schaffens behauptet werden. Dennoch übte die vielseitige Natur seiner Fähigkeiten und sein fortschreitender Erfolg in verschiedenen Richtungen einen bemerkenswerten Einfluß auf seine Generation aus und verlieh ihm eine Stellung in der Öffentlichkeit, wie sie kein einziges seiner Talente, für sich genommen, ihm gegeben haben würde. Was er in der Tat und in vollem Umfange in der Kunst bewirkte, das war die Reform des englischen Geschmackes auf dem Gebiete der Hauseinrichtung und Dekoration. Seine Ideen hierüber waren ebenso gesund, wie seine Entwürfe bewundernswert"[1]).

Was er in dieser Hinsicht bedeutete, ist wohl niemals klarer hervorgetreten, als auf jener 6. Kunstgewerbeausstellung der Arts and Crafts exhibition Society von 1900, die ein übersichtliches Bild seines gesamten künstlerischen Schaffens zu geben versuchte[2]). „Nach den gemischten Eindrücken, welche die übrigen Säle hinterlassen", schreibt Muthesius, „tritt man hier wie in einen Tempel ein, in welchem der erhabene Geist eines großen Genies waltet, das unbeirrt von der Strömung des Tages seine eigenen Wege ging. Gegenüber dem Ernst dieser Werke schnellen die Leistungen der übrigen Säle bedenklich in die Höhe. Morris ist tot, — das empfindet man, wenn man sie im Rückgang wieder durchschreitet. Von höchstem Interesse, ja von kulturgeschichtlichem Werte aber ist die große Reihe von Werkzeichnungen, die die Wände seines Saales zieren. Sie enthüllen uns die Seele des künstlerischen Schaffens des Meisters, sie

---

1) The Builder, an illustrated weekly magazine, Vol. LXXI, 1896, p. 283 f.

2) H. Muthesius, Die 6. kunstgewerbliche Ausstellung (Arts and crafts exhibition) zu London, im Kunstgewerbeblatt, Monatsschrift für Geschichte und Literatur der Kleinkunst, XI. Jahrg. 1900, S. 141 ff., bes. 151.

gewähren einen Einblick in jene Brunnen unversiegbarer Erfindungskraft, aus denen er schöpfte. Denn wie jeder große Künstler, faßte er jede neue Aufgabe von einem neuen Gesichtspunkt auf, er drang immer vorwärts und blieb immer ein Lernender. So bewahrte er seinen Werken jene Jugendfrische, die sie von denen des Routiniers so grundverschieden macht".

Doch würde es überhaupt verfehlt sein, William Morris allein nach den Werken zu beurteilen, die er uns zurückgelassen. Schon Burne-Jones, der ihm vielleicht von allen am nächsten gestanden, hat einmal gesagt, die größere Hälfte seiner herrlichen Persönlichkeit werde mit seinem Tode untergehen. Es sei nicht möglich, die Eigenart und Unabhängigkeit ihrer Äußerungen zu beschreiben. Was sich namentlich nicht festhalten lasse, das sei seine Handlungsweise und seine Lebensführung. In der Tat, daß er, der große Künstler, der gewerblichen Arbeit mit eigener Hand ihren Adel zurückgegeben, das ist wohl die gewaltigste seiner Leistungen. Aber nicht wie ein fühlender Mensch, wie ein Naturgeist, blind und nach eigenen Gesetzen hat er gewirkt. „Wie ein Traum, einsam und selbstgenügsam, fast ohne Liebe und ohne Haß", hat er sich unter den Menschen bewegt. Und auch im Tode noch ein Bruchteil der lebendigen Weisheit aller Dinge zu bleiben, war sein Glaube und seine Hoffnung. Wenn man es aber als das angeborene Gesetz des Genius betrachten will, keinem anzugehören als sich und seinem Werke, wird man ihm auch das Höchste, Genialität, nicht absprechen können.

III. Kapitel.

Die englische „Renaissance".

But remember, nothing will, nothing can be effectually of use, till Schools of design be established in the great towns, of which the knowledge-the deep, est knowledge of the human figure must be the corner stone.

Haydon, Lectures on painting and design.

So verschieden die Persönlichkeiten jener drei Männer waren, welche die geistigen Führer der modernen Kunstgewerbebewegung geworden sind, in einem Punkte stimmten sie überein. Sie alle beherrschte die tiefe Empörung über die kapitalistische Produktionsweise und die durch sie bedingte Lebensform der modernen Gesellschaft, sowie das ungestüme Verlangen nach einer sozialen Wiedergeburt. Aber diese Empörung und dieses Verlangen, sie waren bei jedem von ihnen auf eine besondere Note gestimmt. Tönt uns aus Carlyle das sittliche Pathos entgegen, die Entrüstung über die moralische Verkommenheit eines Volkes, das über der Befriedigung seiner materiellen Bedürfnisse die hohen Ziele edlen Menschentums vergißt, klagt aus Ruskin die Trauer des genußfreudigen Naturkindes, das, aus einer Welt der Schönheit in einen Pfuhl der Häßlichkeit verstoßen, sich in ungestillter Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies verzehrt, so grollt aus Morris der Trotz des ringenden Künstlers, der durch die Macht der Verhältnisse in Fesseln geschlagen, gleichwohl nicht eher zu rasten entschlossen ist, als bis er sich seine Freiheit zurückerobert. Zu einem Dreiklang von wunderbarer Harmonie verschmelzend, sind ihre Stimmen zu einem Weckruf

geworden, dem erst ganz leise, dann immer lauter ein tausendfältiges Echo zu antworten begann.

Wie hoch man aber auch die Bedeutung jener drei für die moderne Kunstgewerbebewegung veranschlagen mag, geschaffen haben sie dieselbe nicht. Sie haben tastende Versuche in sichere Bahnen gelenkt, nüchternen Erwägungen idealen Schwung verliehen, Reformbestrebungen eines engen Kreises zur Volkssache erhoben. Aber sie würden kaum so erfolgreich gewesen sein, wenn sie sich nicht von einer allgemeinen Strömung hätten tragen lassen können. Auch ist endlich nicht zu vergessen, daß England schon im 18. Jahrhundert eine Zeit künstlicher Blüte erlebte, die auf die Ereignisse des folgenden nicht ohne tiefgreifenden Einfluß geblieben ist. Allerdings waren die Zeitumstände der kulturellen Entwicklung des Landes nicht günstig gewesen. Fremde hatten hier, wie anderwärts, den ersten Anstoß gegeben. Aber der protestantische Puritanismus wollte im entscheidenden Augenblicke die zarten Keime einer nationalen Kunstübung nicht erstarken lassen. Ein Zeitalter, in dem es gewissermaßen Mode ward, Gemälde einzustoßen und Statuen in Stücke zu schlagen, konnte ihrer Entfaltung nicht förderlich sein. Dies geschah noch unter Elisabeth, und nach dem Tode Karls I., der eine echte Liebe zur Kunst an den Tag legte, ward es eher noch schlimmer. Erst im 18. Jahrhundert vollzog sich ein Umschwung. Hogarth, Gainsborough und Reynolds brachten die Malerei, Bacon, Banks und Flaxman die Skulptur zu Ehren, und in der Royal Academy gelang es nach früheren, minder glücklichen Versuchen Ende der sechziger Jahre, die künstlerischen Kräfte des Landes zu einheitlichem Wirken zusammenzufassen. Das Britische Museum hatte man schon 1759 feierlich eröffnet.

Auch auf dem Gebiete der Innenkunst begann es sich jetzt zu regen. Hatte, wie Muthesius ausführlich schildert[1]),

1) Hermann Muthesius, Das englische Haus, Bd. III, Der Innenraum, p. 33 ff., und die dort zitierte Literatur. Ders., Die Anfänge der mo-

das englische Haus, wenn man von der behäbigen und zum Teil prunkvollen, elisabethischen Behandlung der Wände und Decken absieht, bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts nichts geboten, was England mit den Ländern des Kontinents hätte in Wettbewerb setzen können, so änderte sich dies fast mit einem Schlage in jenen denkwürdigen Jahrzehnten, in denen Chippendale, Adam und Sheraton wirkten und die Nation mit einem eigenen Stil beschenkten. Chippendale war es, der, angelsächsische und gothische, französische und chinesische Formelemente zu einer höheren Einheit verwebend, dem Mobiliar seiner Zeit, d. h. etwa der Jahre 1740—1770, jene künstlerische Eigenart verlieh, die man noch heute mit seinem Namen bezeichnet. Blieb hiervon die Innenausstattung, die Behandlung von Wand und Decke, Kamin und Türe usw., zunächst noch unberührt, so gelang es dem Schotten Robert Adam, auch hierin Wandel zu schaffen. Ganz auf der Höhe der Bildung seiner Zeit, ein Freund der Robertson und Ferguson, Hume und Smith, deren Schriften noch heute ihr Interesse für die Probleme der bildenden Kunst bezeugen, hat er nach Muthesius im Verein mit seinem Bruder James auf die Gestaltung des häuslichen Hintergrundes der damaligen Gesellschaft vollkommen schöpferisch und umwälzend gewirkt, wie kaum je ein zweiter Künstler in seiner Zeit. Er zuerst habe in England, wie es vordem die Franzosen getan, den Innenraum mit seinem gesamten Inhalt als eine Einheit betrachtet, dessen einzelne Teile in Harmonie miteinander stehen und denselben künstlerischen Gedanken verkörpern müssen. Aber nicht nur die Wände und Decken des innern Ausbaues, auch die Möbel, die Teppiche, die Beleuchtungskörper, das Silberzeug, das Tischgerät, die Stoffmuster der Vorhänge, die Stickereien, die den Stuhlsitz zieren,

---

dernen Innenkunst, in der neuen Rundschau, 16. Jahrg., 1905, p. 1025 ff. Über Adam vergl. auch John Swarbrick, The life, work and influence of Robert Adam and his brothers, London 1903, sowie auch den Artikel Robert Adam, in The Builder, Vol. LXII, 1902, p. 174 ff.

habe er entworfen und zur Verwirklichung seiner Ideen einen ganzen Stab englischer wie ausländischer Hilfskräfte um sich zu versammeln gewußt.

Allerdings nicht auf allen Gebieten habe Adam gleich Hervorragendes geleistet. Wenn er den Innenbau bis zuletzt vollkommen in seiner Hand behalten, so sei dies mit dem Mobiliar der Zeit nicht in gleichem Maße der Fall gewesen. Persönlich allzusehr von französischer Kunst beeinflußt, habe er auch in dieser Hinsicht wohl die Richtung der Entwicklung bestimmt, die Ausbildung der einzelnen Formen aber einer Reihe vorzüglicher Tischler, insbesondere Shearer, Hepplewhite und Sheraton überlassen, die es dann auch verstanden, dem damaligen Mobiliar einen spezifisch englischen Charakter zu verleihen. Sei also noch zu Beginn des Jahrhunderts das englische Zimmer nur spärlich mit einigen bäuerischen Möbeln besetzt gewesen, so habe es jetzt zierliche Schränke, Tische und Sessel der verschiedensten Art aufgewiesen. Kurz, die damalige englische Innenkunst habe auf einer Höhe ohne gleichen gestanden und vor der französischen jener Zeit noch den besonderen Vorzug voraus gehabt, daß sie die Keime einer neuen, ganz ausgeprägt modernen Kunst in sich geborgen. Ganz im Gegensatz zu der aristokratischen Hofkunst Frankreichs sei das englische Möbel des ausgehenden 18. Jahrhunderts von Anbeginn ein bürgerliches gewesen, das, trotz höchster Verfeinerung, schlichte Sachlichkeit und hohe Zweckmäßigkeit mit gesunder Konstruktion in seltenem Maße vereinigt habe.

Selbst auf dem Kontinent begann sich Englands künstlerischer Ruf zu verbreiten, besonders durch Josuah Wedgwoods reizende Porzellane. Und vielleicht ist nichts bezeichnender, als daß „cette supériorité que, depuis quelques années, les ouvrages de tous les ateliers ont acquis dans la concurrence avec les autres nations, cette révolution, arrivée dans presque tous les ouvrages de goût, d'usage et de luxe“,

auch von Frankreich anerkannt wurde[1]). Noch weit glänzender ist das Bild, das wir von der damaligen Ausstattung des englischen Hauses in Stadt und Land aus einer Reihe deutscher Berichte empfangen. „Die Pracht, mit welcher die Vornehmen Englands ihre Zimmer auszieren", bemerkt 1787 J. W. von Archenholtz, „läßt alles hinter sich zurück, was man in dieser Hinsicht in ganz Europa sieht. Treppen mit bunten Tapeten belegt, das Geländer derselben von Mahagoniholz in den zierlichsten Formen geschnitzt, worauf große kristallene, mit metallenem Laubwerk bedeckte Lampen paradieren; bei den Absätzen der Treppen Büsten, Gemälde und Medaillons; lackierte und vergoldete Zimmer mit kostbaren Schildereien und kleinen Statuen geziert; Kamine aus den seltensten Marmorarten zusammengesetzt, mit prächtigen Aufsätzen von herrlichen Figuren, Vasen und dergleichen; der Kohlenrost in demselben von hellpoliertem Stahl, mit Verzierungen von Bronze, die durch das beständige Abputzen immer glänzend erhalten wird; Schlösser an den Türen von Stahl, mit Gold sehr künstlich ausgelegt; Fußtapeten, die in einem Saal oft einige hundert Pfund kosten, die man sich scheut zu betreten; Fenstergardinen von kostbaren indischen Zeugen; prächtige Uhren aller Art, wobei alle Kunst der Mechanik verschwendet ist", usw. Und er fügt ganz allgemein hinzu, man erstaune, wenn man besonders die Landhäuser mancher Großen besuche und darinnen eine wahrhaft „königliche Pracht" erblicke[2]).

Freilich, nur die allerhöchsten Schichten der Gesellschaft wurden anscheinend von dieser ersten Blüte künstlerischer Kultur berührt. Zwar kam es, nachdem Edinburgh 1727 und Dublin 1731 mit ähnlichen Instituten vorausgegangen, auf William Shipleys Antrieb auch in London zur Gründung einer

1) Quatremère de Quincy, Considérations sur les arts de dessin en France, Paris 1791, p. 65.

2) J. W. von Archenholtz, England und Italien, I. Teil, Leipzig 1787, p. 191 ff.

„Gesellschaft zur Ermutigung der Künste, der Manufakturen und des Handels", die sich die Aufgabe stellte, durch freiwillige Geldbeiträge denen Belohnungen zu erteilen, „die sich durch nützliche Erfindungen oder Verbesserungen des bereits Erfundenen in den freien Künsten, in der Beförderung der Manufakturen und der Handlung hervortun würden". Sie soll in ihrer besten Zeit mit etwa dreitausend Mitgliedern und 4000 £ jährlicher Einkünfte auch segensreich gewirkt haben. Doch behauptet Wendeborn schon 1788, daß das früher so rege Interesse an ihren Bestrebungen seitdem erheblich gesunken sei. Überhaupt dürfte damals selbst in London, dem wirtschaftlichen wie kulturellen Zentrum des Landes, mehr die Prunksucht als die echte Liebe zur Kunst das Hauptmotiv für den Erwerb von Kunstwerken gewesen sein. Es scheine, bemerkt derselbe Schriftsteller, als ob „die Eigentümer solcher zum Luxus und zur Pracht gehörigen Sachen sich schon vollkommen glücklich darin zu sein dünkten, daß sie sagen könnten, sie besäßen kostbare und teure Dinge". So gleiche England „gewissermaßen einer Polter- und Plunderkammer, wo vieler Auskehricht von der Kunst der Italiener, Franzosen, Flamländer usw. zusammengeschleppt und teuer verkauft werde". Schließlich aber seien denen, „die sich an der Börse von London zwischen 2 und 3 Uhr nachmittags mit geldgierigen und neidischen Augen zur Schau stellen, die Bildnisse der Könige auf den Guineen und das leer gelassene Weiße in dem langen schwarzen Flecke auf den Banknoten die herrlichsten und reizendsten Werke der Kunst, das übrige elender Plunder"[1]).

Viel schlimmer noch stand es in der Provinz. Gerade das durch die industrielle Entwicklung rasch zu Macht und Ansehen gelangte Bürgertum ließ jeglichen Kunstsinn vermissen. „Ich bin noch an keinem Orte gewesen", heißt es

1) G. F. A. Wendeborn, Der Zustand des Staates, der Religion, der Gelehrsamkeit und der Kunst in Großbritannien gegen Ende des 18. Jahrhunderts, IV. Teil, Berlin 1788, p. 350 ff., 356, 360 f., 363 f.

in einem andern Bericht über englische Verhältnisse aus dem Jahre 1792, „wo man sich so ganz und gar nicht um die schönen Künste bekümmert und wo man sich im ganzen so wenig mit den eleganten Wissenschaften abgibt, wie zu Manchester. Stellen Sie sich vor, daß in dieser großen, reichen Stadt kein eigentlicher Künstler irgend einer Art ist, ja nicht einmal aus der Klasse der Mittelmäßigen. Wenn ich alle Häuser, in denen ich gewesen bin, zusammenrechne, so habe ich noch nicht zwanzig gute Gemälde angetroffen; Zeichnungen habe ich gar keine gesehen, Kupferstiche hat man hin und wieder, um Zimmer zu verzieren. An Kunstsammlungen irgend einer Art ist nicht zu denken. Selbst Porträts hat man nur wenige und die, die ich hin und wieder gesehen habe, sind mehrenteils abscheulich. Viele Leute von Erziehung und Ton haben nicht den geringsten Begriff von Kunstsachen. Zeichnungen, Kupferstiche und Gemälde ist ihnen alles eins, sie nennen das pictures, welches Wort vollkommen dem deutschen Wort Bilder und dem französischen images entspricht. Ich glaube nicht, daß in ganz Manchester eine einzige Statue, gut oder schlecht, privat oder öffentlich, aufzutreiben ist. Daß Personen, die ein bischen zeichnen können, mehr als selten sind, können Sie aus dem, was ich gesagt habe, abnehmen.“ Und derselbe Berichterstatter fügt hinzu, daß der Zustand der Künste in Liverpool dem in Manchester auf ein Haar gleiche [1]).

So hatte die Kunst von seiten der Konsumenten nur wenig zu erwarten. Das mochte gehen, solange die großen Meister lebten und das Gewerbe mit ihren Ideen befruchten konnten. Ja, gerade die Leistungen der aufstrebenden Großindustrie erregten in dieser Hinsicht den Neid der Kontinentalen. „Schwerlich wird wohl in Europa eine Stadt sein“, bemerkt ein Hamburger Kaufmann 1783, „wo es Tischler gibt, die auf einmal für 60 000 £ Mahagoniholz einkaufen

1) (Küttner) Beiträge zur Kenntnis vorzüglich des Innern von England und seiner Einwohner, aus den Briefen eines Freundes gezogen von dem Herausgeber, II. Stück, Leipzig 1892, S. 8 ff.

und völlig soviel an fertiger Ware vorrätig haben, die 5—600 Gesellen halten und immer Beschäftigung für sie finden. Wo wäre wohl der Fabrikant, der den Palast eines Fürsten ebensogut in wenig Tagen möbliert als das Haus eines Bürgers, und bei dem man alles trifft, was Pracht, Bequemlichkeit und Notdurft in jedem Stande nur immer wünschen mag?" In die Metallindustrie sei die Maschine eingedrungen. Die Silberarbeit, wenigstens diejenige, die sehr kurant sei, wie Schnallen, Leuchter, Handgriffe zu Messern und Gabeln und dergleichen, presse der Engländer. Dadurch erspare er ein Großes im Arbeitslohn. Das könne der Silberschmied in anderen Ländern nicht. Das Modell oder die Form komme ihm zu teuer, wofern er nicht wie jener, der oft 2—300 Paar Schnallen von einem Muster mache, den großen Absatz davon habe. „Eben dieses gilt von ihrer mit Silberblech überlegten, sog. plated Arbeit", schließt dieser Gewährsmann. „Wovon wäre sie so schön und so wohlfeil, wenn sie nicht gepreßt wäre, und das Silberblech bis zur Dünne eines Blattes Postpapier hätte ausgewalzt werden können? Überhaupt leisten ihre Walzmaschinen ihnen auch bei ihren Kupfer- und Messingarbeiten die herrlichsten Dienste" [1]).

Freilich, auch die Schwächen der neuen Produktionsweise zeigen sich bereits. Die Qualität ist im Sinken begriffen, selbst im Baugewerbe tritt dies zutage. „Die Bauart", sagt Wendeborn mit Bezug auf die seit Mitte des Jahrhunderts in und um London errichteten Privathäuser, „ist keineswegs dauerhaft. Aber die Häuser werden auch nur auf eine bestimmte Zeit von Jahren gebaut, welche sie gemeiniglich ausdauern und oft noch eine Zeitlang wohnbar sind. Die Baumaterialien, besonders die Backsteine, woraus die Häuser errichtet werden, sind größtenteils sehr schlecht." In der für England besonders

1) Über die Ursachen der Größe der britischen Handlung, von einem Hamburger Kaufmann, in A. L. Schlözers Staatsanzeigen, Bd. V, 1783, Heft 18, p. 146 ff.

wichtigen Textilindustrie wirkt die Mode in der gleichen Richtung. Denn, „da es nun einmal so in der Welt ist, daß die Mode sich so oft ändert", erklärt der Hamburger Kaufmann, „und wenig Leute mehr mit einem und demselben Kleide 6—8 Jahre gehen wollen, wie unsere Vorfahren, so kauft man lieber ein Tuch, das wohlfeiler und mehr fürs Auge ist, als daß man auf die Dauer sieht". Über die Gefahren solcher Tendenzen täuschte man sich nicht. Allerhand Vorschläge wurden gemacht, ihnen zu begegnen. Selbst von der Errichtung eines „Schauamtes" war wieder die Rede, welches „dahin sehen sollte, daß die verarbeiteten Waren die gehörige Güte und andere erforderliche Eigenschaften hätten" [1]). Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist dieser Niedergang vollendet, und England in künstlerischer Hinsicht endgültig in jene Abhängigkeit von Frankreich geraten, deren erste Spuren schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts immer deutlicher hervortreten.

Wie sich die Dinge in den nächsten fünfzig Jahren gestalteten, hat Crane [2]) erst kürzlich wieder geschildert. „Der ausschweifende Luxus der Spätrenaissanceformen, wie sie von Frankreich und Italien, wenn auch mit einer gewissen Reserve, übernommen wurden, ergänzt durch ein Gemisch holländischer Einfachheit und später durch die Überlieferung griechisch-römischer Ornamentik im französischen Empire, erreichte wohl oft einen gewissen eleganten Charme in den vergoldeten Stuckspiegelrahmen und bemalten Möbeln, die an die Stelle der weit feineren Tischler-, Fournier- und Intarsiaarbeit Chippendales und seiner Nachfolger traten. Antiker Geschmack beherrschte auch die Architektur, ohne unter Englands grauem Himmel recht heimisch werden zu können. Aber diese griechisch-römische Empireeleganz verblaßte allmählich, um gegen die Mitte des Jahrhunderts frostiger Platt-

1) Wendeborn, Der Zustand des Staates usw., Teil I, Berlin 1785, p. 268 f., 274 f., 276 f., 279; Teil IV, Berlin 1788, p. 403 f.

2) Walter Crane, Ideals in Art, London 1905, p. 2 f.

heit in der häuslichen Baukunst und massiger Derbheit im Hausrat Platz zu machen, als die altklassische Tradition im Mobiliar, wie sie sich seit Chippendale, Sheraton und Hepplewhite fortgepflanzt hatte, plötzlich durch allerhand tolle Einfälle und einen phantastischen Naturalismus, in Verbindung mit einer sinnlosen Linienführung bei der Gestaltung der Möbelformen, unterbrochen wurde. Empfangszimmer strotzten von Or-moulu und französischen Uhren, großen Spiegeln und der schweren Artillerie polierter Mahagoniflügel, während Stickereien in Kreuzstich und Häkelarbeiten von jedem Plätzchen Besitz ergriffen, das nicht bereits künstliche Blumen und andere Wunder unter Glasglocken mit Beschlag belegt."

Aber die Nation war damals mit andern Fragen beschäftigt, sie ließ Kunst und Geschmack auf sich beruhen. Nur zwei Männer haben schon in jenen Tagen ihrer geheimen Sehnsucht nach einer schöneren Welt Ausdruck verliehen. Ein Dichter, John Keats, einem Meteore gleichend, das plötzlich am nächtlichen Himmel aufleuchtet, um lautlos in ewiges Dunkel zurückzusinken, und sein Freund, ein Maler, Benjamin Robert Haydon, eine jener enthusiastischen Naturen, die an den Widersprüchen ihres eigenen Innern zugrunde gehen müßten, wenn sie nicht schon an der Verständnislosigkeit der Menge scheiterten. Während aber der unglückliche Dichter des Endymion seine volle Wirkung erst nach seinem Tode entfalten sollte, die ganze Praeraffaelitenschule steht unter seinem Banne, hat Haydon in einem Leben verzweifelten Ringens seinem Volke neue Bahnen gewiesen, ohne wie jener des verdienten Nachruhmes teilhaftig zu werden. Und doch war er, wie die Times 1846 in ihrem Nachrufe gerechterweise bemerkte, ein Mann, „der, wenn ihm jene geschmeidigen Eigenschaften fehlten, die manchmal in weltlichen Erfolgen Talent und Verdienst in Schatten stellen, Verdienst und Talent genug besaß, um jenen Mangel aufzuwiegen, und jedenfalls keine andere Voraussetzung für Anerkennung und Ruhm vermissen ließ". Wohl blieb sein heißer Wunsch, die englische

Malerei durch eigene Kraft zu den Gipfeln des Ruhmes emporzuführen, ihm unerfüllt. Von begeisterten Freunden als einer jener Göttersöhne gefeiert, die „der Welt ein ander Herz und andere Pulse geben", hat er das „hochgespannte Pathos seiner Lebensführung" durch künstlerische Taten nicht zu rechtfertigen vermocht. Seine Bilder sind für uns verschollen. Unvergessen aber sollte es ihm bleiben, daß er England den unersetzlichen Schatz der Parthenonskulpturen erhalten, und daß er, weiterblickend als die meisten seiner Zeitgenossen, durch unermüdliche Agitation eine Bewegung eingeleitet, die allerdings erst nach seinem Tode im South Kensington-Museum und einer für ganz Europa vorbildlichen Schulorganisation ihr letztes Ziel erreichen sollte. Und es bleibt für alle Zeiten ein dunkler Fleck auf Englands Ehre, daß es sich von dem armen Haydon zwar belehren, ihn selber aber verhungern ließ[1]).

1) Haydon starb durch Selbstmord am 22. Januar 1846. Seine Verdienste sind in England, soweit ich unterrichtet bin, auch heute noch nicht anerkannt. Selbst in dem trefflichen Buche von C. L. Sparkes, Schools of art, their origin, history, work and influence, London 1884, bleibt Haydon unerwähnt. „It is, of course, quite possible", bemerkt auch der Amerikaner Clarke, „that, though they have not fallen under the observation of the present writer, abundant testimony may have been given, by English art educational authorities, to the powerful and long continued appeals for the general dissemination of art education among the people of England, made during his whole art life by Benjamin Robert Haydon. It would not, on the other hand, be very strange, if this silence was intentional; for, to a mind sensitive to the honour of England, the story of that life is one of the saddest in her annals. He gave himself to art with an absorbing devotion, employing all his powers on whatever efforts seemed to promise anything of good to the advancement of art in England or to the honour of the country. In view of this absolute devotion of a life to such a purpose, there can be little satisfaction in remembering that this man, whose art powers were recognized by Europe, was denied employment by the state, and so poorly employed by the wealthy nobility of England that, in this boasted nineteenth century, again and again, through the working of the barbarous law of England, he was thrust into prison for debts incurred not by reason of wasteful extravagance or owing to self-indulgent idleness, but due simply to the providing the necessities of life and the cost of models etc., during the time necessarily given to the production

Die ersten Anfänge eines kunstgewerblichen Schulwesens reichen in Großbritannien bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurück. Der Board of Trustees for the Encouragement of Manufactures in Edinburgh, die Dublin Society und die Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce in London versuchten damals solche Institute zu begründen, konnten jedoch keine dauernden Erfolge erzielen. Haydon erst war es, der die ganze Tragweite der Frage überblickte. Seit Anfang des 19. Jahrhunderts bemühte er sich, die maßgebenden Kreise der Nation für seine Ideen zu gewinnen, nicht ohne bei den um ihre Privilegien besorgten Mitgliedern der Royal Academy heftigen Widerstand zu finden. Auch in England, so lehrte er, solle die Kunst werden, was sie anderwärts gewesen, ein staatliches Machtmittel, „an intellectual engine in the hands of the State". Zweifellos lasse sich das erreichen; denn des englischen Volkes Rückständigkeit in künstlerischer Hinsicht sei nicht etwa auf das Fehlen natürlicher Anlagen, sondern auf deren ungenügende Ausbildung zurückzuführen. Darum sei die Begründung einer das ganze Land umspannenden kunstgewerblichen Schulorganisation mit einer Zentrale in London und Zweiganstalten in allen wichtigeren Städten der Provinz, die in der Einführung kunstwissenschaftlichen Unterrichtes an den Universitäten ihre Ergänzung zu finden habe, die wichtigste Aufgabe der Zeit. Denn nur die Erziehung des ganzen Volkes zur Kunst, im besonderen

---

of a great painting; and, further, that when his unaided efforts had compelled the public, the authorities and the nobility to take such action, as he had urged, the petty spite of some and the contemptible subservience of others to those high in authority effected that this man, who has thus proved himself a public benefactor, should always be ignored, although his plans were accepted." (Isaac Edwards Clarke, Art and Industry, Education in the industrial and fine art in the United States, Part I. Drawing in public schools, Washington 1895, p. 450 ff.) Über Haydon vergl. ferner: Life of Benjamin Robert Haydon, Historical painter, from his Autobiography and Journals. Edited and compiled by Tom Taylor, 3 Vols, London 1853, endlich Benjamin Robert Haydon, Lectures on painting and design, Vol. I, London 1844; Vol. II, London 1846.

aber die Überbrückung des durch die wirtschaftliche Entwicklung geschaffenen unnatürlichen Gegensatzes zwischen Kunst und Gewerbe, werde der Kunst in England zu neuer Blüte verhelfen.

Diese Lehren, schwungvoll vorgetragen, konnten ihre Wirkung auf die Dauer nicht verfehlen. Nur stand die Regierung viel zu sehr unter dem Einfluß der Royal Academy, um ernstlich daran denken zu können, eine von dieser unabhängige Schulorganisation in Haydons Sinne ins Leben zu rufen. Doch gelang es ihm wenigstens, mit Hilfe einflußreicher Kunstfreunde die Einsetzung einer parlamentarischen Enquetekommission zu erreichen, die unter William Ewarts Vorsitz im Juli 1835 ihre Tätigkeit begann. Ernannt, „um festzustellen, mit welchen Mitteln man am besten das Verständnis für die Künste und die Grundsätze künstlerischen Entwerfens im Volke, namentlich unter der gewerbetreibenden Bevölkerung des Landes, verbreiten könne, und um die Verfassung, die Verwaltung und die Wirksamkeit mit der Kunst zusammenhängender Institute zu untersuchen", hat die Kommission während zweier Jahre eine große Zahl Sachverständiger des In- und Auslandes, namentlich Künstler und Industrielle, unter ihnen übrigens auch zwei Deutsche, Prof. Waagen aus Berlin und Baron von Klenze aus München, über diese Frage vernommen. Haydon, der auch zu Worte kam, erfocht mit seinen Ideen einen glänzenden Sieg.

In ihrem 1836 veröffentlichten Bericht konstatierte die Kommission einen beschämenden Tiefstand in fast sämtlichen den Hausbau, die Wohnungseinrichtung, sowie die persönliche Ausstattung betreffenden Gewerbszweigen, der ebensosehr in unentwickeltem Farben- und Formensinn, wie in mangelnder Originalität, insonderheit in sklavischer Abhängigkeit von französischen Vorbildern, mindestens aber in technischer Minderwertigkeit der gewerblichen Erzeugnisse seinen Ausdruck finde. Als wichtigste Ursache dieses Zustandes sei, neben gewissen Eigentümlichkeiten des herrschenden Pro-

duktionssystems, in erster Linie das Fehlen künstlerischen Geschmackes im ganzen Volke, nicht zum wenigsten auch bei den industriellen Unternehmern und ihren Hilfskräften zu nennen, welchen letzteren es überdies an Erfindungsgabe und technischer Fertigkeit mangele. Das seien Übel, denen, bei dem völligen Versagen der fortschrittsfeindlichem Kastengeiste verfallenen Kunstakademien, nur durch eine Reihe besonderer Maßregeln abzuhelfen sei. Und zwar empfehle sich die Ausbildung eines über das ganze Land verzweigten Netzes von Zeichenschulen nach französischem Muster, in denen den besonderen Bedürfnissen der angewandten Kunst Rechnung getragen werde; ferner die Errichtung allgemein zugänglicher Kunst- und Kunstgewerbemuseen, womit man in London soeben durch die Begründung der National Gallery einen Anfang gemacht habe; endlich die Einführung des kunstwissenschaftlichen Unterrichtes an den Universitäten. Gerade für Großbritannien, als ein vorwiegend industrielles Land, sei die Verknüpfung von Kunst und Gewerbe von höchster Bedeutung, und schon aus diesem rein ökonomischen Grunde sei es wichtig, die Kunst auch in ihren höheren Formen zu ermutigen. Denn es sei anerkannt, daß die Pflege der höheren Zweige künstlerischen Schaffens den Fortschritt auch der niedrigsten Arten industrieller Tätigkeit zu befördern strebe, wie umgekehrt gerade die Verbindung der Kunst mit dem Gewerbe oft den Genius der größten Künstler zur Entwicklung gebracht habe[1]).

Aber noch ehe die parlamentarische Enquetekommission ihren Bericht erstatten konnte, hatte sich die Regierung zu entscheidendem Handeln aufgerafft. Die Bereitstellung von

---

1) Report from the Select Committee on Arts and their connexion with Manufactures, with the minutes of evidence (Reports from Committees, Vol. IX. Session 1836), London 1836, p. III f.: Gesamtbericht. Über die Lage einzelner Gewerbe vergl. Minutes of evidence, Part I, 1835, Part II, 1836. Und zwar Bronzewaren, I, §§ 526 f.; Kaliko, I, § 1248; Teppiche, I, §§ 1248 ff., II, §§ 425 f.; Zimmerdekoration, I, §§ 1065 f., § 1427; Modewaren, I, §§ 167 f., 272 f., 1607 f.

1500 £ zur Begründung einer „Normal School of Design, with a museum and lectures", die Einsetzung eines „Council of the Government School of Design", unter Vorsitz des Vizepräsidenten des Handelsamtes und überwiegender Beteiligung von Mitgliedern der Royal Academy, die Eröffnung dieser Schule in Somerset House am 1. Juni 1837, die Entsendung von William Dyce nach dem Kontinent zum Studium des kunstgewerblichen Schulwesens in Frankreich und Deutschland, die Erhöhung des Schulfonds auf 10000 £ im Jahre 1840 und die Errichtung einiger weiterer Schulen in der Provinz, wie in Birmingham, Glasgow, Manchester, York, und einer Zweigschule der Zentralanstalt in Spitalfields folgten rasch aufeinander. Was half es, daß Haydon in einer Reihe beredter Vorträge über die Bedeutung des kunstgewerblichen Unterrichtes zunächst vor der Londoner Mechanics Institution, dann auch in zahlreichen Provinzstädten, wie Edinburgh, Liverpool, Manchester, Birmingham, Bath, Leeds u. a., gegen die Art der Verwirklichung seines Planes protestierte, ja daß er, um die Einführung des von ihm für unentbehrlich gehaltenen Aktzeichnens an der Londoner Schule zu erzwingen, eine Konkurrenzanstalt ins Leben rief? Vorläufig gingen die Dinge ihren Lauf. Doch zeigte sich bald, daß man sich auf einem toten Geleise bewegte[1]).

Möbel, I, §§ 1238 f., 1243; Handschuhe, I, §§ 328 f., Metallarbeiten, I, §§ 178, 542 f., 551, II, 2108; Tapeten, I, 987 f., 991 f., 1026 f., 1047 f.; Porzellan, I, §§ 545 f., 1442 f.; 1448 f., Seidenwaren, I, §§ 177, 333 f., 340 f. u. a. Über die Beziehungen des herrschenden Produktionssystems zur Kunst vergl. Part I, §§ 1589 f., Part II, §§ 2240 f. u. a.

1) Thirtieth Report of the Science and Art Department of the Committee of Council on education, with appendices, London 1883, p. XXIX ff. Über die Entwicklung im allgemeinen vergl. Sparkes, Schools of Art, their origin, history, work and influence. M. Vachon, Rapport sur les musées et les écoles d'art industriel en Angleterre, Paris 1890, p. 1 ff. Bericht des preußischen Ministers für Handel und Gewerbe (Haus der Abgeordneten, 20. Leg.-Per. 1. Session 1904, No. 70), S. 57 ff.

Als Aufgabe der in Aussicht genommenen Musterzeichenschule hatte seinerzeit das Council of the Government School of Design selbst bezeichnet, „den Industriellen Gelegenheit zu geben, sich eine maßgebende Kenntnis in der Kunst zu erwerben, soweit diese mit dem Gewerbe zusammenhänge", d. h. nicht als Privilegium der Royal Academy zu betrachten sei. Und man hatte namentlich hervorgehoben, daß die Schüler nicht nur im Zeichnen, sondern vor allem auch in den Prinzipien der Ornamentik zu unterrichten, und zwar nicht nur zu gedankenlosem Kopieren gegebener Vorbilder, sondern zu selbsttätigem Schaffen vor der Natur anzuhalten seien. Dementsprechend sah der Lehrplan, neben Umrißzeichnen, Schattieren, Zeichnen nach Gips, Modellieren und Kolorieren, auch den Unterricht im Entwerfen von Ornamenten für einzelne Industriezweige und das Studium der Geschichte des kunstgewerblichen Geschmackes vor. Dagegen verzichtete man nach einem mißglückten Versuch in der Seidenweberei auf jeden praktischen Unterricht, obwohl bereits William Dyce in seinem Bericht über die kontinentalen Verhältnisse ausgeführt, daß die neue Schule kaum allen Anforderungen entsprechen könne, wenn man nicht auch Einrichtungen nach dem Muster der deutschen Werkstatt und des französischen Ateliers zu treffen wisse. Da man sich nun überdies bei der Anstellung der Lehrer grobe Mißgriffe zu Schulden kommen ließ, so konnte bald kein Zweifel mehr darüber sein, daß, wie sich eine im November 1846 zur Untersuchung des damaligen Standes der Zeichenschulen eingesetzte Spezialkommission des Schulrates ausdrückte, die Schule in Somerset House „ein ungeheuerer und vollständiger Mißerfolg" war, während die Provinzschulen überhaupt keinen Anspruch darauf erheben dürften, „Schools of Design" genannt zu werden, da, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, die ganze Tätigkeit der Schüler allenthalben auf unausgesetztes Kopieren hinauslaufe. Aber erst eine im Jahre 1849 veranstaltete zweite

Parlamentsenquete verbreitete volles Licht über diesen Gegenstand[1]).

Allerdings hatte schon eine 1845 von der Art Union veranstaltete Studienreise höchst ungünstige Resultate ergeben. „Wir besuchten Birmingham, Kidderminster, Stourbridge, Wolverhampton, Sheffield, Nottingham, die Töpfereien in Staffordshire, Manchester, Derby, Coalbrookdale und andere Orte", heißt es in einem zusammenfassenden Berichte. „Wir fanden in keinem einzigen Betriebe dieser großen Industriestädte irgend einen Künstler beschäftigt. Dann und wann wurde ‚irgendwie' die Unterstützung eines solchen erwirkt, wenn eine besondere Arbeit auszuführen war, aber von einem den Werken angegliederten künstlerischen Beirat war niemals die Rede. Brauchte man etwa ein neues Muster, was nicht oft der Fall war, so wurde ein Brocken von einem mit einem Brocken von einem anderen zusammengestellt und so eine ‚Neuheit aufgebracht', oder häufiger, es wurde etwas vom Ausland importiert, umgestaltet und dem Markte angepaßt". Zahlreiche Abbildungen, die den Artikeln bei-

1) Vergl. dazu Report, made to the Board of Trade on foreign Schools of Design for manufactures by William Dyce (Reports from Committees, Vol. XXIX, Session 1840), London 1840, p. 631 ff. Wie man es mit der Anstellung der Lehrer hielt, hat später Henry Cole beleuchtet. „An unsuccessful artist or drawing master", erzählt er, „submitted testimonials from persons having parliamentary or other interest with the Government; no proof was required that the candidate could teach a class or possessed the special requisites for conducting a School. The specimens of his work which the candidate submitted, often proved that he was unable to execute the standard examples used in the Schools of Design, and that he was scarcely acquainted with the system of instruction." (Fifty years of public work of Sir Henry Cole, accounted for in his deeds, speeches and writings, London 1884, Vol. I, p. 298.) Der Bericht der Spezialkommission gipfelte in dem Satze, „that the principles of ornament and the practice of original design as applicable to manufactures are not efficiently taught", and „that knowledge of manufacturing processes, so as to enable the students to unite fitness and practicability in ornament, is not communicated". (Report of a Special Committee of the Council of the Government School of Design, appointed on the 3rd of Nov. 1846. Reports from Committees, Vol. LXII, Session 1847, London 1847, p. 473 ff.)

gegeben waren, gestatteten dem Leser, sich ein wenig schmeichelhaftes Bild von den Erfolgen dieser künstlerischen Bemühungen zu machen[1]).

Die Parlamentsenquete von 1849, in der wiederum zahlreiche Experten, besonders Schulmänner, Fabrikanten und Musterzeichner vernommen wurden, bestätigte diese Eindrücke. „Ich habe mir die größte Mühe gegeben, um tatsächlich festzustellen", erklärte Henry Cole, „ob es in einer der Industrien dieses Landes auch nur ein einziges bedeutendes Muster gibt, das vernünftigerweise der schöpferischen Tätigkeit von Schülern der Musterzeichenschule nach ihrem zwölfjährigen Bestehen zugeschrieben werden kann. Ich habe mich ehrlich und ernstlich umgesehen, um den seltenen Vogel zu erwischen, aber ich kann ihn nicht finden." Und er bemerkt dann weiter, daß unter den 56000 seit 1839 registrierten Mustern der verschiedensten Gewerbszweige, die seiner amtlichen Prüfung unterlegen, höchstens hundert gewesen, die in ihrer Originalität einen gewissen Fortschritt gegen früher gezeigt. Auch die gelungensten von ihnen seien nur Umbildungen ausländischer Originale. „Unsere besten Ornamente in der Metallbranche sind Plagiate nach den französischen. Was die Keramik betrifft, so sind die besten bloße Nachahmungen von Altmeißener und Sèvresmustern. In der Glasindustrie wird der größte Teil des Kunstglases aus Frankreich importiert. Das Gleiche gilt heute von allen besten Mustern für Papiertapeten. Bezüglich derer für Kalikodrucke endlich steht fest, daß alle besten Muster Anpassungen französischer Muster sind." Auch viele Fabrikanten stimmen mit Cole darin überein, daß die Schulen bisher so gut wie gar keinen Einfluß auf die ästhetische Seite der gewerblichen Produktion ausgeübt, und

1) The Art Union, a monthly Journal of the fine Arts, Vol. VIII, 1846, p. 1 ff., 59 ff., 86 ff. (Birmingham), 219 ff. (Coalbrookdale), 131 ff. (Kidderminster), 206 ff. (Leamington), 267 ff., 287 ff., 317 ff. (Staffordshire Potteries), 89 f. (Worcester), 102 ff. (Stourbridge) u. a. m. Vergl. auch The Art Journal, Vol. XVI, 1877, p. 101 ff.: S. C. Hall, Art and Art Manufacture 1851—1877.

erklärten dies durch zahlreiche Beispiele, welche beweisen, daß „die Praxis des Kopierens oder Anpassens ausländischer Muster in allen Industriezweigen mehr oder weniger noch in demselben Umfange wie 1836 vorherrscht“ [1]).

Dennoch, so betonte der Kommissionsbericht, dürfe man nicht verzweifeln. Denn es sei der Mißerfolg jener Schulen nicht etwa auf die ihnen zugrunde liegende Idee, sondern auf die Art ihrer Verwirklichung zurückzuführen. Die ganze Organisation müsse geändert, der zwischen das Handelsamt und die Schule eingeschobene Rat beseitigt, Schulen und Handelsamt unmittelbar miteinander verknüpft werden. In der Tat wurden Reformversuche in dieser Richtung eingeleitet. Viel wichtiger für die weitere Entwicklung aber war es, daß, nicht wenig gefördert durch den monumentalen Neubau des Parlamentsgebäudes und die der bildenden Kunst dadurch gestellten Aufgaben, der künstlerische Schaffenstrieb der Nation wieder zu erwachen begann. Die Begründung des Londoner Kunstvereins im Jahre 1836 und einer besonderen Kunstzeitschrift, The Art Union, im Jahre 1839, aus der zehn Jahre später das noch heute bestehende Art Journal hervorgehen sollte, die Wiederbelebung der altehrwürdigen Society of Arts, die unter Coles Einfluß seit 1847 sogar kleine Kunstgewerbeausstellungen veranstaltete, endlich das Erscheinen eines allerdings bald wieder eingehenden Journal of Design im Jahre 1849, dessen besonderer Zweck es war, „die dekorative Kunst auf alle Weise zu fördern und für ihren Fortschritt in allen Zweigen dasjenige zu tun, was die Aufgabe eines Board of Design darstellen würde, wenn eine solche nützliche Behörde tatsächlich bestände“, — das

---

1) Report from the Select Committee on the School of Design, together with the proceedings of the Committee, minutes of evidence and index. (Reports from Committees, Vol. XVIII, Session 1849), London 1849, p. III ff., XIII ff., 325 ff., 350 ff. Vergl. besonders §§ 1001, 1013, 1016 f., 1131, 1145, 1844, 1948, 2082, 2084, 2091, 2163, 2209, 2279, 2324, 2333, 2389, 2440, 2823, 3056, 3242, 3256 usw.

alles waren charakteristische Symptome eines bedeutsamen Wandels. Und zwar war es ein Deutscher, der 1840 der jugendlichen Königin angetraute Prinzgemahl Albert, nach Cole „a prince of preeminent wisdom, of philosophic mind, sagacity, with power of generalship and great practical ability", der, wegen seines Kunstsinnes zum Präsidenten der Society of Arts gewählt, sich als ein Inspirator ersten Ranges bewähren sollte.

Schon Ende der vierziger Jahre war in dieser Gesellschaft der Gedanke aufgetaucht, das Kunstgewerbe durch die periodische Abhaltung nationaler Industrieausstellungen zu heben. Im grandiosesten Stile sollte er wenige Jahre später durch den Prinzen Albert verwirklicht werden. Die erste Londoner Weltausstellung von 1851 war sein Werk. Sie bedeutete einen Wendepunkt in der künstlerischen Entwicklung des Landes. Denn sie überzeugte die Nation davon, daß, mochten ihre technischen Erfolge noch so überwältigende sein, sie in Fragen des Geschmackes nicht nur hinter den altberühmten Kulturvölkern des Orientes, sondern selbst hinter jenen europäischer Nationen zurückstehe, die sie ökonomisch als bloße Vasallenstaaten anzusehen gewohnt war. Aber diese Einsicht genügte auch, um sie zur Anspannung aller ihrer Kräfte anzuspornen. Und ein zweiter Deutscher wies ihr dabei die Wege: Gottfried Semper.

Wie Richard Wagner wegen seiner Beteiligung an der revolutionären Bewegung des Jahres 1849 aus der Heimat verbannt, wo er seit 1834 als Direktor der Dresdener Bauakademie eine schöpferische Tätigkeit entfaltet hatte, fand Semper nach kurzem Wandern ein Asyl in England. Mächtige Kunstfreunde nahmen sich des Flüchtlings an. Durch ihre Vermittlung erhielt er 1851 auch den Auftrag, die Abteilungen von Ägypten und Canada, Schweden und Dänemark für die Weltausstellung zu arrangieren. Die Eindrücke, die er hier empfing, ließen ihn nicht ruhen. Aufgefordert, sich über die Organisation eines verbesserten Unterrichtes für angehende

Techniker mit besonderer Rücksicht auf Geschmacksbildung zu äußern, legte er seine Ansichten in einer kleinen Schrift mit dem Titel „Wissenschaft, Industrie und Kunst, Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls“ nieder, die, vom 11. Oktober 1851 datiert, ein Jahr später in Deutschland gedruckt erschien. Mit genialem Scharfsinn durchschaute der Meister schon damals die wirtschaftliche Seite des kunstgewerblichen Problems. Doch erblickte er in den durch die technisch-ökonomischen Umwälzungen seiner Zeit bedingten Verfallserscheinungen kein endgültiges Ergebnis, sondern die notwendige Vorbedingung einer künstlerischen Wiedergeburt, die durch einen „zweckmäßigen und möglichst allgemeinen Volksunterricht des Geschmackes“ systematisch vorzubereiten sei. Durch Anlegung von Sammlungen, „der wahren Lehrer eines freien Volkes“, durch Einrichtung von Vorträgen über Kunst und Industrie, die „gewissermaßen die Erläuterungen der erstgenannten Sammlungen seien und in den Lokalen derselben gehalten werden müßten“, durch Förderung des Werkstattunterrichtes, des „einzig ersprießlichen für unsere zukünftigen Kunstzustände“, sei jenes Ziel allmählich zu erreichen[1]).

Dies Schriftchen, das damals allgemeines Aufsehen erregte, soll das Auge des Prinzgemahls auf Semper gelenkt haben. Er beschloß, dessen Ideen für England zu verwerten. Nach Cole hegte er zunächst den Plan, verschiedene Museen in einem einzigen monumentalen Gebäude nach Art des Palais Royal zu vereinigen. Semper sollte den Bauplan entwerfen. Eine Sepiaskizze ist uns davon erhalten, wie auch der Grundriß eines „Idealen Museums für Metalltechnik“, den er im Jahre 1852 ausgearbeitet[1]). Aber diese Projekte gelangten nicht zur Ausführung, man mußte sich zunächst mit Klei-

---

1) Gottfried Semper, Wissenschaft, Kunst und Industrie, Braunschweig 1852, p. 27 ff., 31, 35, 62 ff. Persönliche Beziehungen zwischen Semper und Haydon habe ich nicht auffinden können.

nerem begnügen. Schon 1844 hatte das Council of the Government School of Design 1400 £ für den Ankauf kunstgewerblicher Gegenstände auf einer Pariser Ausstellung bewilligt. Eine kleine Sammlung für Unterrichtszwecke kam auf diese Weise zustande, auch der erste Grund zu einer kunstgewerblichen Bibliothek wurde gelegt. Jetzt gewährte das Parlament 5000 £ zu dem gleichen Zwecke. So wurden denn in London kostbare Gewebe, Metall- und Emailarbeiten, Werke der Keramik, Holz- und Elfenbeinschnitzereien, Teppiche und Möbel angekauft, und diese Gegenstände, im Verein mit den früherer erworbenen und durch mancherlei Schenkungen der königlichen Familie wie Privater vermehrt, im Mai 1852 in Marlborough House zum ersten Male öffentlich ausgestellt. Sie bildeten den bescheidenen Kern jener unschätzbaren Sammlung des späteren South Kensington Museums.

Auch Sempers andere Wünsche erfüllten sich bald. Zum Professor an der in Verbindung mit dem neuen Kunstgewerbemuseum gegründeten Normal Training School of Art ernannt, mit dem besonderen Auftrage, dort Architektur, Baukonstruktion und dekorative Plastik zu lehren, erhielt er Gelegenheit, seine Überzeugung, daß „Institute, in denen praktische Kunst oder Kunst überhaupt gelehrt werden solle, ihrem Zwecke dann am besten entsprechen, wenn sie mehr nach dem Muster von Ateliers als von Schulen eingerichtet sind", durch die Tat zu

---

1) Henry Cole, Fifty years of public work, Vol. 1, p. 233. Das Manuskript des „Idealen Museums für Metalltechnik" in englischer Sprache, mit dem Titel „Practical Art in Metals and hard Materials its Technology, History and Styles", befindet sich im K. K. Museum für Kunst und Industrie zu Wien. Es zeigt den genialen Künstler als Gelehrten von umfassender Bildung. „A Complete and universal Collection," heißt es dort auf p. 11, „must give so to speak the longitudinal section, the transverse section and the plan of the entire science of culture; it must show, how things were done in all times; how they are done at present in all countries of the earth; and why the are done in one or another way, according to circumstances; it must give the history, the ethnography and the philosophy of Culture". Vergl. dazu Julius Leisching, Gottfried Semper und die Museen, Brünn 1903.

verwirklichen. Und eine Anzahl von Vorträgen und Abhandlungen kunstgewerblichen Inhaltes, die uns aus jener Zeit erhalten sind, bezeugen, daß er es auch als Redner versuchte, das Verständnis für die dekorative Kunst zu verbreiten[1]). Ein Ruf nach Zürich, dem der Meister im Jahre 1855 Folge leistete, führte ihn, der sich während seines Aufenthaltes in England fast ausschließlich in den Dienst kunstgewerblicher Interessen gestellt, auch mancherlei Entwürfe für die Industrie geliefert hatte, zur Architektur zurück. Aber wenn er sich von jeher bei seinem architektonischen Schaffen der engen Beziehungen zwischen Baukunst und Kunstgewerbe bewußt geblieben, so versuchte er jetzt diesen Zusammenhängen auch als Forscher nachzugehen. Sein epochemachendes Werk über den Stil ist dort entstanden. Später in Wien hat er mit kräftiger Hand noch einmal in die moderne Kunstbewegung eingegriffen.

Die Errichtung des South Kensington Museums mit seiner aus einer Umbildung der Schule in Somerset House hervorgegangenen National Art training School sollte der Ausgangspunkt für eine völlige Umgestaltung des kunstgewerblichen Unterrichtes werden. Eine Reform an Haupt und Gliedern wurde durchgeführt, wie sie Cole wohl schon 1849 geplant, ohne damals mit seinen Vorschlägen durchdringen zu können. Die Begründung eines Department of Practical Art als Zentralstelle, das kurz darauf zum Department of Science and Art erweitert, dem Handelsamt unter-

1) Die wichtigeren dieser Vorträge und Abhandlungen sind später unter dem Titel: Gottfried Semper, Kleine Schriften, Berlin und Stuttgart 1884, veröffentlicht worden. Darunter besonders Artikel über textile Kunst (p. 37 ff.), Keramik (p. 18 ff.) und Metallotechnik (p. 76 ff.), ferner ein Bericht über die Abteilung für Architektur, Metall- und Möbeltechnik und praktisches Entwerfen (p. 95 ff.), ein Unterrichtsplan für die Abteilung für Metall- und Möbeltechnik (p. 100 ff.) usw. Vergl. ferner Bruno Bucher, Mit Gunst, Leipzig 1886, p. 101 ff.: Der Begründer der kunstgewerblichen Reform. Joseph Bayer, Gottfried Semper, in der Zeitschrift für bildende Kunst, 14. Jahrg., 1879, p. 293 ff., 357 ff. O. von Schorn, Gottfried Semper, in Kunst und Gewerbe, 13. Jahrg., 1881, p. 1 ff.

stellt wurde, sollte die erforderlichen Maßnahmen treffen. Die 1853 bei der Eröffnung des Parlamentes verlesene Thronrede erklärte ausdrücklich „die Förderung der schönen Künste und der angewandten Wissenschaft“ als eine der wichtigsten Aufgaben des Staates, während Henry Cole und Richard Redgrave, die Leiter der neuen Behörde, vor einer zahlreichen Versammlung ihr Reformprogramm zu entwickeln suchten [1]). An Stelle eines losen Konglomerates planlos wirkender Musterzeichenschulen sollte jetzt ein wohldurchdachtes System von Unterrichtsanstalten treten, das auf breitester Grundlage, dem Zeichenunterricht in der Volksschule aufgebaut, sich nach oben verjüngend, in der National Art training School des South Kensington Museums seine Spitze finden sollte. Und was man erstrebte, war nicht mehr die notdürftige Ausbildung einer Reihe von Musterzeichnern für industrielle Zwecke, sondern, wie Cole es 1853 formulierte, erstlich, „allgemeiner Kunstunterricht, als Zweig der Volkserziehung bei allen Klassen der Gesellschaft, mit dem Ziele, im Konsumenten wie im Produzenten gewerblicher Erzeugnisse die Grundlage für ein richtiges Urteil zu legen; zweitens, eine höhere Form des Kunstunterrichtes mit Rücksicht auf ihre praktische Betätigung; und endlich die Anwendung der Prinzipien künstlerischer Technik auf die Veredelung gewerblicher Erzeugnisse, in Verbindung mit der Errichtung von Museen, durch die alle Klassen dahin gelangen könnten, jene allgemeinen Prinzipien des Geschmackes zu erforschen, die sich in den Meisterwerken aller Zeiten feststellen lassen.“

Und noch ein anderes Prinzip wurde proklamiert. Hatte bisher die Regierung bestimmt, an welchen Orten Schulen zu errichten wären, so sollten in Zukunft die Interessenten selbst darüber entscheiden, gleichzeitig aber auch die erforderlichen finanziellen Lasten übernehmen. Das heißt, es sollte, wie Cole betont, von jetzt ab der Versuch gemacht

1) Adresses of the Superintendents of the Department of Practical Art, delivered in the Theatre at Marlborough House. London 1853.

werden, „das ganze Ressort, soweit möglich, in allen Zweigen finanziell unabhängig zu machen, so daß sein schließlicher Erfolg als dauernde Institution hauptsächlich auf der freiwilligen Unterstützung beruhen mußte, welche das Publikum ihm geben würde". Die Regierung hörte also auf, die Lehrer anzustellen und zu besolden, sie beschränkte sich darauf, den kunstgewerblichen Unterricht aus öffentlichen Mitteln da zu fördern, wo man selbst zu Opfern bereit war. Was das für die Geschmacksbildung der Nation bedeutete, hat Sparkes überzeugend dargetan. „Auf dem Kontinent", sagt er, „werden die Kunstschulen vom Staate gehegt und gepflegt, und man wendet jede vernünftige Summe auf, die erforderlich ist, um ihren Erfolg zu gewährleisten. Das Publikum im allgemeinen aber, dessen Geld für ihre Unterhaltung nur in der indirekten Form der Besteuerung herangezogen wird, nimmt regelmäßig nicht an dem gewährten Unterricht teil. Dagegen wird es in England, das ist nach Lage der Dinge unvermeidlich, in großer Zahl zugelassen; denn etwa ein Viertel aller Besucher der Kunstschulen sind Dilettanten. Und so haben wir, wenn auch nicht im geringsten infolge irgend welcher Voraussicht unsererseits, sondern einfach als zufälliges Ergebnis einer etwas sparsamen Politik etwas, das von unschätzbarem Werte ist, ein gebildetes Publikum. Auf dem Kontinente werden Musterzeichner und Kunstgewerbler fast ohne Rücksicht auf die Kosten geschult, und das Publikum hat seine künstlerischen Eingebungen aus seiner Umgebung abzuleiten, ohne dabei in irgendwie erheblichem Grade durch eine wohlorganisierte künstlerische Schulung unterstützt zu werden. In England wurden Erzeuger und Käufer gemeinsam geschult. Dilettanten bringen aus den Kunstschulen nicht nur jene angeborene Bewunderung für die Schönheit heim, die sie dahin führte, sondern zugleich damit einen durchgebildeten Geschmack, der alles umher in den Kreis seines immer weiter greifenden Einflusses zieht"[1]).

1) Sparkes, Schools of Art, p. 65 ff, 71, 93 f.

So waren denn die fünfziger Jahre eine Periode rastlosen organisatorischen Schaffens, und die im Jahre 1857 erfolgende Loslösung des Department of Science and Art vom Handelsamte und seine Verschmelzung mit dem Education Department of the Privy Council office zu einem selbständigen Education Department brachte die immer wachsende Bedeutung dieser Behörde auch äußerlich zum Ausdruck. Die praktischen Erfolge der neuen Unterrichtspolitik zeigten sich zum ersten Male 1858 auf einer im South Kensington Museum veranstalteten Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse, die von den Schülern der neuen Kunstschulen entworfen und ausgeführt worden waren, noch viel deutlicher aber auf der zweiten Londoner Weltausstellung von 1862, wo die Fortschritte Englands in künstlerischer Hinsicht die neidvolle Bewunderung seiner Rivalen erregten. Mochte es dort noch zweifelhaft bleiben, inwieweit gerade die Reform des kunstgewerblichen Unterrichts zu diesen Triumphen beigetragen, so ward deren Einfluß auf die Veredelung gewerblicher Erzeugnisse, auf die Entwicklung des öffentlichen Geschmackes und auf die allmähliche Verdrängung der bisher fast allein vorherrschenden ausländischen durch englische Musterzeichner in der 1864 vom Parlament veranstalteten dritten Kunstgewerbeenquete endgültig festgestellt[1]).

In der Tat wäre es sonderbar gewesen, wenn die Fortschritte, die sich seit 1851 im kunstgewerblichen Schulwesen vollzogen, ihre Wirkung ganz hätten verfehlen sollen. War doch mittlerweile die Zahl der Schulen von 19 auf 93, die der angestellten Lehrer von 48 auf 113, die ihrer Schüler von 3300 auf 15850 angewachsen, ganz davon abgesehen, daß die Zahl der Personen, die im vereinigten Königreiche durch Vermittlung der Kunstschulen Zeichenunterricht em-

1) Report from the Select Committee on Schools of Art, together with the proceedings of the Committee, Minutes of evidence, Appendix and Index (Reports from Committees, Vol. XII, Session 1864, London 1864, p. X und §§ 280 ff, 584 ff, 3709 f.

pfingen, von 29500 im Jahre 1855 auf 96400 im Jahre 1863 gestiegen war. Wenn trotzdem mancherlei zu wünschen blieb, besonders die ersehnte Einheitlichkeit des künstlerischen Stiles sich nicht einstellen wollte, so hatte das andere Gründe. Zwar suchte die South Kensington-Behörde bei aller den einzelnen Schulen gewährten Bewegungsfreiheit für eine gewisse Gleichartigkeit des Unterrichtes zu sorgen, so daß die Enquetekommission von 1864 ernstlich auf die Gefahr „eines bloßen Systems der Routine und des Manierismus" verweisen konnte, wie es durch jede Gewalt erzeugt werden müsse, die durch das Land hin über das Seelenleben eines ganzen Volkes ihre Wirksamkeit erstrecke. Aber diese äußere Schablonisierung der künstlerischen Betätigung in den Schulen war weit davon entfernt, eine Vereinheitlichung künstlerischen Empfindens nach sich zu ziehen, weshalb schon Ruskin sich mit großer Energie gegen das South Kensington-System erklärte.

Die Methode, deren man sich bediente, hat uns Jessen[1]) folgendermaßen geschildert. Man stellte nach Sempers Ideen eine Reihe von Grundsätzen auf und suchte diese „Principles" in jeder Form zu verbreiten. Man ließ sie unter anderem in großen Lettern drucken, um sie in den Klassen wie Verordnungen anheften zu können. Da war dann zu lesen, die wahre Aufgabe des Ornamentes sei, den Gebrauchsgegenstand zu verzieren, es müsse sich daher dem Zwecke unterordnen. Und zwar bestehe das gute Ornament nicht in einer bloßen Nachahmung von Naturgebilden, sondern in der Anpassung ihrer eigentümlichen Form und Farbenschönheit an die dekorativen Zwecke, mit Berücksichtigung des zu verzierenden Materials, der allgemeinen Kunstgesetze und der Herstellungsart. Diese Vorschriften führten dann zu allerhand Versuchen ohne einheitliche Geschmacksrichtung, weil die einzelnen Gewerbe aus der Masse der alten Vorbilder naturgemäß zunächst dasjenige auswählten, was ihnen am

1) Peter Jessen, Der kunstgewerbliche Geschmack in England, im Kunstgewerbeblatt, N. F. 3. Jahrg., 1893, p. 93 f.

bequemsten lag. So hielt sich z. B. die Majolikaindustrie vorwiegend an die italienische Renaissance, die Weberei an die gangbarsten Muster des Rokoko oder des Orients, die Tischlerei an die derben Schnitzereien nordländischer Völker usw., während einzelne französische Künstler, die man herüberzuziehen verstanden, wie Solon, der Schöpfer der englischen Pâte-sur-pâte-Malerei, oder Morel, welcher die Silberarbeiten von Elkington meisterte, gewissen Ateliers und ihren Leistungen eine französische Note verliehen.

Selbst als dieses Durcheinander allmählich einer gewissen Einheitlichkeit des Geschmackes zu weichen begann, blieb jene Tendenz zum Historismus den South Kensington-Schulen erhalten. Doch erhob sich seit den siebziger Jahren eine wachsende Opposition dagegen, die dann Ende der achtziger unter dem Einfluß des Londoner Grafschaftsrates auch zum Ziele gelangte. Der neue Geist, der sich hier durchzusetzen wußte, war, wie Muthesius sagt, ein Geist, „der nicht mehr sein Heil in dem geschichtlichen Ornament suchte, nicht mehr in dessen Wiederholung sich genügen wollte, sondern ein Geist, der nach Freiheit und Selbständigkeit in der Kunst strebte, und der als Grundlage einer neuen Entwicklung nichts anderes anerkannte als die Natur". Es war mit einem Worte der Geist künstlerischen Schaffensdranges, der, nachdem er in Jahrzehnte langen Kämpfen um sein Recht erstarkt, nun auch die Schule seinen Zwecken zu unterwerfen begann [1]).

Über die Führer jener kunstgewerblichen Renaissance ist früher berichtet worden. Hier gilt es nachzutragen, daß ihr eine solche in der Baukunst vorausgegangen war. „Als Bauwissenschaft", erklärte C. R. Cockerell in der Parlamentsenquete von 1836, „hat die Architektur durch die Einführung

1) Auch die 1881 eingeleitete und auf breitester Grundlage durchgeführte Parlamentsenquete über den technischen Unterricht, in der bekanntlich auch Morris vernommen wurde, dürfte von Einfluß gewesen sein. Über die neuere Entwicklung vergl. namentlich Hermann Muthesius, Der Zeichenunterricht in den Londoner Volksschulen, Gotha 1900.

von Steinmörtel und Zement, sowie durch die Verwendung des Eisens, die gerade umwälzend gewirkt, große Fortschritte gemacht. Als Kunst aber, fürchte ich, hat sie keineswegs gewonnen. Im Gegenteil, ich glaube, daß ihre künstlerischen Prinzipien heute nicht so gut verstanden werden, wie früher. Das ergibt sich aus dem offensichtlichen Mangel künstlerischer Grundsätze bei allen Unternehmungen. Es ist eine Frage der Laune geworden, ob man sich für den gothischen, den elisabethischen, den chinesischen oder irgend einen anderen Stil entscheidet. Und doch läßt sich nicht bezweifeln, daß die Kunst durch unwandelbare Prinzipien beherrscht wird, die sich bestimmen lassen und in früheren Zeiten auch bekannt gewesen sind. Heute gefällt sich unser Geschmack in bloßer Nachahmung und nicht in Erfindung, wie in allen früheren Perioden. Ich erläutere das durch die Bemerkung, daß es doch offenbar sinnlos ist, wenn wir die Parthenonskulpturen bewundern, uns als Volk mit ihrem Besitze brüsten und gleichzeitig die Errichtung gewaltiger öffentlicher Gebäude planen, die auf ewig mit barbarischen Ornamenten und den geschmacklosen Ungeheuerlichkeiten der gothischen Architektur geschmückt werden sollen“ [1]). Und doch war es die Liebe zur Gothik, die den Klassizismus, wie ihn Inigo Jones und Christopher Wren in England angesiedelt, aus seiner herrschenden Stellung verdrängen und zur Triebkraft einer wahrhaft schöpferischen Bautätigkeit werden sollte. Sie war der Ausdruck einer ähnlichen Gefühlsrichtung, wie sie literarisch in Scott, politisch in Carlyle, kirchlich in Pusey waltete, der Ausdruck eines namenlosen Sehnens, das sich aus der Zerrissenheit dieses 19. Jahrhunderts in die organische Geschlossenheit mittelalterlicher Kultur zu flüchten suchte.

Wie nun die Gothik vor Zeiten von Frankreich nach England hinüber wanderte, um auf britischem Boden heimisch zu werden, so war es auch jetzt ein Künstler fränkischen Stammes,

1) Report from the Select Committee on Arts and their connexion with Manufactures, 1835/36, Part II, §§ 2240 f.

der sie drüben zu neuen Ehren bringen sollte: A. N. Welby Pugin[1]). Seine berühmten Contrasts von 1836, eine Satire auf die moderne Architektur im Vergleich zur mittelalterlichen, hatte den Kampf wirkungsvoll eingeleitet. Andere Schriften, wie The true principles of Gothic Architecture von 1841 und An apology of the revival of Christian Architecture in England von 1843, führten ihn fort. Die Ende 1842 gegründete, erste englische Wochenschrift für Architektur, The Builder, trat auf seine Seite, und die Übertragung des Parlamentsneubaues in gothischem Stil an Sir Charles Barry und seines inneren Ausbaues an Pugin selbst ließ den Sieg der neuen Richtung auch äußerlich hervortreten. Auf der Weltausstellung von 1851 waren die gothischen Möbel des Mediaeval Court „der einzige feste Punkt in dem englischen Geschmackswirrsal". Es entstand unter dem Einfluß einer Reihe begabter Architekten im Laufe der sechziger und siebziger Jahre eine Neugothik, „eine oft schwere und strenge, aber eigenartige Formenwelt", als deren Herold Charles Eastlake mit seinem zuerst im Jahre 1868 erschienenen, dann mehrmals neu aufgelegten Buche Hints on household taste in furniture, upholstery and other details in die Schranken trat. Dennoch zeigte sich bald, daß diese Stilbewegung etwas Künstliches war, und daß sie vor allem die Bedürfnisse des bürgerlichen Alltagslebens nicht zu befriedigen vermochte. In der Tat sind es weder griechische Tempel, noch römische Villen, noch endlich gothische Kirchen, sondern die schlichten Landbauten zünftiger Maurermeister gewesen, deren volkstümliche Kunst der modernen bürgerlichen Baukunst in England zum Ausgangspunkte gedient. Und Philipp Webb, Eden Nesfield und

---

1) Vergl. hierzu und zu dem folgenden Charles L. Eastlake, A history of the gothic revival, London 1872; Jakob von Falke, Zur Kultur und Kunst, Wien 1878, p. 3 ff.: Das englische Haus; R. Dohme, Das englische Haus, Braunschweig 1888; Hermann Muthesius, Die englische Baukunst der Gegenwart, Leipzig und Berlin 1900; und Das englische Haus, 3 Bände, Berlin 1904/05, bes. Bd. 3, p. 72 ff.; Walter Lehwess, Englische Arbeiterwohnungen, Berlin 1904, bes. p. 84 ff.

Norman Shaw haben, Klassizismus und Neugothik beiseite schiebend, jene alte Tradition wieder aufleben lassen, indem sie unter Verzicht auf alle hohe Architektur jetzt ebenso vernünftig einfach zu bauen begannen wie die Zünftler in alten Zeiten.

Bei ihnen nämlich, sagt Muthesius, fand man alles, wonach man verlangte: Einfachheit der Empfindung, richtige Konstruktion, natürliche Architektur, rationelle Gestaltung, Gemütlichkeit der Raumbildung, Farbenfreude und schließlich jene harmonische Wirkung, die sich ehemals aus der organischen Entwicklung auf dem Boden der örtlichen Bedingungen von selbst ergeben hatte. Glaubte man nun zunächst, vorwiegend die unter der Regierung der Königin Anna entstandenen Bauten vor sich zu haben, weshalb man die ganze Bewegung schlechthin nach ihr benannte, so meinte man tatsächlich die kleineren Häuser aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die man, obwohl sie allerorten noch zahlreich vorhanden waren, bisher in ihrer schlichten Erscheinung nur übersehen hatte. Es waren das in der Umgebung Londons, von wo die Bewegung ausging, meist „einfache Ziegelbauten in der Technik der Holländer mit roten Dächern, bleiverglasten oder Holzrahmenfenstern, mit mächtigem, oft zu turmartiger Bedeutung gelangendem Schornstein und weiß gestrichenem Holzwerk". Auch Fachwerk und Putzbauten waren vertreten. Fast typisch aber war die Giebelwand mit ihrem Ziegelbehang, wenn nicht auch das ganze obere Stockwerk rund herum mit Ziegeln verkleidet war. Höchst einfach war der Innenraum gestaltet, doch fehlte fast niemals der gemütliche Kaminplatz, der nach außen aus der Wand herausgebaut war und so die Form eines kleinen Erkers erhielt, dessen Langseite der Herd bildete, während rechts und links kleine Fenster den seitlichen Sitzplätzen Licht zuführten. Das waren die Muster, nach denen man sich zu bilden suchte. Und es verstand sich von selbst, daß mit dem Sinn für die Bauweise des 18. Jahrhunderts auch der für das Mobiliar jener großen Zeit wieder erwachte,

das mit dem reizenden Farbenspiel seiner bunten Fournierhölzer, mit der Fülle seiner zarten Tonstimmungen das durch die Wunderwerke japanischen Kunstgewerbes verwöhnte Auge des gebildeten Briten weit mehr befriedigen mußte als das eintönige Eichenmöbel der Neugothiker.

Das alles geschah etwa gegen Ende der sechziger Jahre, so daß damals die von Morris beherrschte kunstgewerbliche und die Queen Anne-Bewegung gleichsam nebeneinander herliefen, zunächst noch ohne sich wechselseitig zu durchdringen. Außer Webb, der an beiden gleichmäßig teilnahm, war Sedding wohl der einzige der Architekten, der sich mit dem Kunstgewerbe berührte. Die übrigen kümmerten sich nicht darum. Sie verwiesen wohl ihre Kunden an Morris, nahmen aber persönlich an der Innenausstattung keinerlei Anteil, da sie ihre Aufgabe mit der Errichtung des Baues erledigt glaubten. So gestaltete sich denn das unvermeidliche Zusammenwirken beider Teile vorerst rein äußerlich, indem die Architekten den eigentlichen Bau, die Kunstgewerbler seine Ausschmückung und die Möblierung übernahmen. Ein innerer Zusammenhang, soweit ein solcher zwischen den einzelnen Teilen des Hausrates bestand, konnte sich demnach zwischen Haus und Einrichtung nicht herausbilden. Das änderte sich bei den jüngeren Architekten, die, unter dem Einfluß der allmählich erstarkenden Arts and Crafts-Bewegung aufgewachsen, sich eins mit ihr fühlten und sich ihr anzupassen suchten. Einmal, indem sie sich ihre Forderung technischer Tadellosigkeit des Geleisteten aneigneten und unter Verzicht auf alle Stilanklänge fortan die künstlerische Form rein aus der Natur des verwandten Stoffes zu entwickeln suchten, was zunächst zu einer puristischen Richtung in der Architektur, selbst zu „formaler Zurückhaltung, härtester Einfachheit“ führte. Zweitens, indem sie auf dieser neuen Grundlage ihrerseits die Ausbildung einer eigenartigen Formenwelt auch für den Innenraum erstrebten, womit die von Morris theoretisch von jeher vertretene Lehre

vom Hause als der eigentlichen künstlerischen Einheit auch praktisch zur Verwirklichung gelangte[1]).

Bahnbrechend in dieser Richtung wirkte C. F. A. Voysey, der, wie dereinst im 18. Jahrhundert Robert Adam, Kunstgewerbe und Architektur in seiner Person vereinend, nicht nur Häuser baute, sondern auch die zu ihrer Ausstattung erforderlichen Tapeten und Teppiche, Möbel und Kleingeräte entwarf. Sie gelangte zu vielleicht noch höherer Vollendung mit M. H. Baillie Scott, den seine Auffassung des Hauses als eines innen wie außen ganz einheitlich durchgebildeten Organismus über die bisher übliche Zusammenstellung guter Einrichtungen hinaus führen mußte. Denn es war damit zugleich die Tendenz gegeben, die architektonische Hülle des Innenraums zu sprengen, d. h. das Haus von innen heraus zu entwickeln, das Zimmer als in Farbe, Form und Stimmung einheitliches, künstlerisches Gebilde zum Mittelpunkte des Ganzen zu erheben, ein Bestreben, das später in der von Charles A. Mackintosh geleiteten Glasgower Bewegung seinen vollendeten Ausdruck finden sollte. In den siebziger Jahren freilich war von einer solchen Vereinheitlichung noch keine Rede. Kunstgewerbler und Architekten gingen, wie gesagt, ihre eigenen Wege, ja selbst innerhalb der beiden Gruppen fehlte fast jeglicher Zusammenhang. Ihn herzustellen, erschien den Weiterblickenden als eine ihrer wichtigsten Aufgaben. Doch bedurfte es erst eines äußeren Anstoßes, um die bisher auf engste Zirkel beschränkten Organisationsversuche in Fluß zu bringen.

Die Eröffnung der Grosvenor Gallery durch Sir Coutts Lindsay im Frühjahr 1877, die einer Anzahl moderner Künstler den Weg in die Öffentlichkeit bahnen sollte, nachdem die Royal Academy ihnen den Zutritt zu ihrer Ausstellung verweigert hatte, war ein großer Erfolg. Whistler und die Prae-

---

1) Das Nähere hierüber, wie über das Folgende siehe bei Muthesius, Das englische Haus, I. Bd., p. 95 ff., bes. 147 ff.

raffaeliten, namentlich Burne-Jones und Hunt, Millais und Watts entschieden ihn. Doch reichte ihre Wirkung weit über ihre nächsten Ziele hinaus. Was Ruskin und Morris seit Jahrzehnten tauben Ohren gepredigt, das Gefühl, daß man in einer gräßlichen Umgebung lebe, ward jetzt überall lebendig. Der Ruf nach Kunst erschallte. „Die hochgestimmte, an literarisch-romantische Gemüter sich wendende, von Sinnlichkeit durchduftete Kunst des Rossettikreises" ward Mode, und mit ihr die Meister der italienischen Frührenaissance. Es entwickelte sich jener Ästhetizismus, der, in der enthusiastischen Begeisterung für gewisse Künstler, ihren persönlichen Geschmack und noch mehr jene Eigentümlichkeiten nachzuahmen suchte, die man auf ihren Bildern fand. Eine Bewegung, deren Übermaß Gilbert und Sullivan in ihrem Singspiel „Patience" mit Erfolg verspottet, ohne damit ihren berechtigten Kern zu treffen. War sie es doch, die in einem materiellen Zeitalter bescheidene Künstler mit dem stolzen Bewußtsein ihres Wertes, eine anmaßliche Gesellschaft mit Beschämung über ihre versäumten Pflichten erfüllte, und die in ihrem weiteren Verlaufe der bisherigen Zersplitterung in den Kreisen der Künstler wie der Kunstfreunde ein Ende machte[1]).

Schon in den siebziger Jahren hatten sich gelegentlich kleinere Vereine zur Erörterung kunstgewerblicher Fragen gebildet, wozu Eastlakes Hints on household taste die Anregung gegeben. Größere Verbände zur Förderung kunstgewerblicher Interessen aber entstanden erst zu Beginn der

1) Vergl. dazu Aymer Vallance, Mr. Arthur Mackmurdo and the Century Guild, in The Studio, Vol. XVI, 1899, p. 183 ff. Im Studio seit 1893 auch regelmäßige Berichte über die Ausstellungen der Arts and Crafts Exhibition Society und der Home arts and industries Association. Walter Crane, The Englisch revival of decorative art, in The Fortnightly Review, 1892, p. 810 ff., bes. 815 ff.; ders., Ideals in art, London 1905, p. 1 ff.: Of the arts and crafts movement, its general tendency and possible outcome, bes. p. 17 ff., 22 ff. Hermann Muthesius, Der kunstgewerbliche Dilettantismus in England, London 1907, bes. p. 20 ff.

achtziger Jahre. So stiftete im Jahre 1882 der Architekt Arthur H. Mackmurdo, dem manche auch die geistige Urheberschaft der Ende der siebziger Jahre von Morris geleiteten Society for the protection of ancient buildings zusprechen wollen, im Verein mit Herbert Horne und Selwyn Image die Century Guild, eine Vereinigung von Architekten und Kunstgewerblern, die einige Jahre lang auch ein eigenes Organ, The Hobby Horse, erscheinen ließ, das Morris zu den Schöpfungen seiner Kelmscott Press angeregt haben soll. Noch wichtiger aber war, namentlich für die weitere Entwicklung des englischen Kunstgewerbes, ein Verein, den 1881 Lewis F. Day ins Leben rief. Man traf sich zu wechselseitigem Gedankenaustausch etwa einmal im Monat, wobei der jeweilige Wirt für die geistige wie körperliche Nahrung seiner Gäste zu sorgen hatte. Die Gesellschaft, die zunächst den Spitznamen die „Fünfzehn" führte, obwohl diese Ziffer nicht streng eingehalten wurde, hielt sich einige Jahre, um 1884 in der Art Workers Guild aufzugehen, die nahezu alle an der modernen Kunstgewerbebewegung interessierten Architekten und Künstler umfaßte.

Von ganz anderer Art, doch nicht minder bedeutungsvoll war ein dritter Verband, den im Jahre 1884 unter dem Einfluß von Charles G. Lelands Buch The minor Arts eine kleine Gesellschaft kunstgewerblicher Enthusiasten gründete, die sich jedoch bald der Unterstützung weitester Kreise zu erfreuen hatte, die Home arts and industries Association. Im Gegensatz zu jenen aristokratischen Künstlervereinigungen betrieb sie die Demokratisierung der Kunstgewerbebewegung. Sie stellte sich nämlich nach Ruskins Vorbild die Aufgabe, die letzten Reste einer in England fast ausgestorbenen Volkskunst neu zu beleben, die ärmeren Klassen in aller Art kunstgewerblichen Techniken, wie Holzschnitzerei und Tischlerei, Leder- und Metallarbeit, Töpferei und Buchbinderei, Sticken, Spinnen, Weben, Korbflechten usw. zu unterweisen und durch jährliche Ausstellungen auch für das Bekannt-

werden und den Verkauf der hergestellten Erzeugnisse zu sorgen. „Die Gutsherrin eines abgelegenen Ortes, der Pfarrer eines Landstädtchens, eine Wohltäterin im dichtbevölkertsten Arbeiterviertel Londons", berichtet Muthesius, „sammeln am Sonnabend Nachmittag oder zweimal wöchentlich des Abends junge Burschen und Mädchen um sich, um ihnen in ganz ungezwungener Form kunstgewerblichen Unterricht zu erteilen." Der Verein, der Mitte der achtziger Jahre mit 40 solchen Kursen begann, unterhält deren im ganzen Lande jetzt mehrere hundert, die von Tausenden von Schülern besucht werden, und von deren Erfolgen die seit 1885 in der Alberthalle zu London alljährlich abgehaltenen Ausstellungen ein gewichtiges Zeugnis ablegen.

Was so der kunstgewerbliche Dilettantismus spielend erreichte, die Möglichkeit, seine Leistungen einem größeren Publikum vorzuführen, darum hatten sich die Künstler bisher vergeblich bemüht. Zwar hatten die Leiter der Grosvenor Gallery in ihre Winterausstellung von 1881 auch eine Sammlung kunstgewerblicher Entwürfe, besonders Kartons für Mosaik, Wandteppiche und Verglasungen aufgenommen; dabei aber war es geblieben. Und der Mitte der achtziger Jahre von George Clausen, Walter Crane und Holman Hunt unternommene Versuch, eine alle Künste umfassende nationale Kunstausstellung neben der von der Royal Academy organisierten ins Leben zu rufen, begegnete unüberwindlichen Schwierigkeiten. So sahen sich denn die Vertreter der Kleinkunst gezwungen, auf eigene Faust vorzugehen. Zentrum dieser Bewegung ward unter Cranes Leitung die Art Workers Guild, die nach einigen vorbereitenden Schritten mit der Gründung der Arts and Crafts exhibition Society ihr Ziel erreichte. W. A. S. Benson, Heywood Sumner, J. T. Cobden-Sanderson, Emery Walker, Henry Longden, J. D. Sedding und Lewis F. Day übernahmen die Führung, Morris, Burne-Jones und viele andere schlossen sich an. Was man in erster Linie bezweckte, das war, die Ebenbürtigkeit der Zierkunst

neben der hohen Kunst vor aller Welt darzutun, sowie das Publikum in persönliche Berührung mit den entwerfenden wie den ausführenden Künstlern zu bringen.

Die im Herbst des Jahres 1888 in der New Gallery eröffnete erste Ausstellung der Gesellschaft war ein kulturgeschichtliches Ereignis. Zum ersten Male enthüllte sich die neue Kunst als ein geschlossenes Ganze den Augen der Gebildeten, mit dem Anspruch, als selbständiges Kulturelement gewertet und anerkannt zu werden. Schon der Katalog, der neben der üblichen Aufzählung und Beschreibung der ausgestellten Stücke anhangsweise einige orientierende Artikel enthielt, bedeutete ein Programm. Walter Crane hatte das Vorwort geschrieben, Morris, Benson, Cobden-Sanderson, Clarke und andere Aufsätze über die wichtigsten Zweige des Kunstgewerbes beigesteuert. Eine Reihe mit Demonstrationen verbundener Vorträge, die man während der Ausstellung veranstaltete, dienten dem gleichen Zwecke. Die Wirkung ließ nicht auf sich warten. Mochte auch die Mehrzahl der Besucher dem Dargebotenen noch vielfach ratlos gegenüberstehen, immer größer wurde die Zahl derer, welche die Beförderung der Kunst als eine nationale Aufgabe betrachteten. Das kam vor allem auch in der auf das Betreiben Professor Martin Conways im Jahre 1888 gegründeten National Association for the advancement of Art in relation to Industry zum Ausdruck, die noch in demselben Jahre ihren ersten Kongreß in Liverpool, spätere in Edinburgh und Birmingham abhielt, an denen sich regelmäßig auch zahlreiche Künstler beteiligten, obwohl es, wie Crane später sagte, zweifelhaft blieb, ob man der Lösung des Problemes, wie man die Kunst am besten mit dem Gewerbe vermählen könne, durch vieles Reden wirklich näher gekommen. Auch die Ausstellungen der Arts and Crafts exhibition Society wiederholten sich, zunächst alljährlich, dann in dreijährigen Perioden. Sie wurden zu einer ständigen Erscheinung im Leben des britischen Volkes und lieferten im Verein mit der zur literarischen Vertretung

der neuen Kunst im Jahre 1893 gegründeten weltberühmten Monatsschrift The Studio ein getreues Bild von dem jeweiligen Stande der britischen Kunstgewerbebewegung.

Welcher Art diese neue Kunst, die den Völkern des Kontinents als eine wahre Offenbarung erschien, wird später ausführlich zu schildern sein. Sie war das Werk einer neuen Künstlergeneration, die, unter Morris' Augen aufgewachsen und in seinem Sinne wirkend, allmählich einen neuen Stil herauszubilden begann, bei dessen Entstehung neben gothischen Reminiszenzen und der wieder zu Ehren gelangten Kunst der Chippendale und Sheraton auch der Farbensinn der Japaner, das Formgefühl der Praeraffaeliten, vor allem aber die moderne Technik entschieden mitgewirkt haben. Denn in einem wichtigen Punkte entfernte sich diese jüngere Schule von der älteren. Sie fühlte sich durchaus als Kind der Gegenwart und war bereit, mit dieser neuen Zeit ihren Frieden zu schließen. Ja, sie lehnte es geradezu ab, sich von der Vergangenheit inspirieren zu lassen, in dem klaren Bewußtsein, daß die künstlerischen Probleme der modernen Gesellschaft als solche verstanden, ihre Lösung mit eigenen Mitteln angestrebt werden müsse.

Das hatte als einer der ersten bereits Anfang der achtziger Jahre Lewis F. Day betont[1]). „Man muß gestehen", meint er in einem „Vergangenheit und Gegenwart" betitelten Essay, „daß wir keinen sehr weisen Gebrauch von dem überströmenden Reichtum alter Kunstwerke gemacht haben, die uns jetzt so leicht zugänglich sind. In der Hauptsache haben wir die uns gebotene Gelegenheit zu ihrem Studium einfach mißbraucht. Wir haben uns damit begnügt, die Handschrift der Vergangenheit zu kopieren, ohne zu versuchen, den Sinn der Botschaft, die sie uns übermittelt, zu entziffern." Noch viel

1) Lewis F. Day, Instances of accessory Art; original designs and suggestive examples of Ornament with practical and critical notes, London 1880. Everyday Art, short essays on the Arts not fine, London 1882, bes. p. 22 ff., 34, 37, und Machine-made Art, in The Art Journal, Vol. 1885, p. 107 ff.

klarer trat diese antihistorische Richtung in den neunziger Jahren, besonders nach Morris' Tode, hervor[1]). „Ich lobe mir nicht die Vergangenheit auf Kosten der Gegenwart", erklärt Cobden-Sanderson, „noch möchte ich mich etwa dahin aussprechen, daß wir, um glücklich zu sein und anständig und schön zu leben, zu früheren Daseinsformen zurückkehren und uns wiederum und bedingungslos mit den einfacheren Gewerben begnügen müßten und mit den einfacheren Gerätschaften einer vergangenen Zeit." „Unsere Lage und unsere Stellung dem Leben gegenüber haben sich von Grund aus geändert", betont Reginald Blomfield, „und nur unser starker historischer Instinkt legt uns fälschlich den Gedanken nahe, wir könnten in der Kunst des Mittelalters einen entsprechenden Ausdruck für unsere Ideen und Bedürfnisse finden. Denn wie sehr wir uns an der Romantik und an dem Gefühlsgehalt dieser außerordentlichen Kunstperiode ergötzen mögen, so würden wir doch dorten vergeblich einen Leitfaden für die Lösung des Problemes suchen, das die moderne Zivilisation uns stellt."

Selbst mit dem Handel, dem Todfeind der Älteren, wußte man sich auszusöhnen. Es sei bei den Künstlern Mode geworden, bemerkt Cobden-Sanderson, den Handel zu verspotten. Er für sein Teil sehe in ihm eines der größten, wenn nicht das größte und vollkommenste Mittel zur praktischen Verwirklichung der von ihm vertretenen Prinzipien. Denn was sei der Handel im weitesten Sinne? In diesem weitesten Sinne verstanden, sei er die Befriedigung der Lebensbedürfnisse über die ganze Erde hin mit Hilfe der Stoffe, welche diese selbst hierfür darbiete. Der Boden und seine Bearbeitung,

---

1) Vergl. hierzu Arts and Crafts Essays, by members of the Arts and Crafts exhibition Society, with a Preface by William Morris, London 1893. Art and Life and the building and decoration of cities: a series of lectures by members of the Arts and Crafts exhibition Society, delivered on the 5. exhibition of the Society in 1896, London 1897, p. 24 if., 30 ff., 182 ff. J. T. Cobden-Sanderson, The Arts and Crafts movement, London 1905, p. 23 ff., 29 f.

die Erfindung der erforderlichen Werkzeuge und ihre Verwendung zu Lust und Nutz, die Gewinnung der Bodenprodukte, der animalischen, der vegetabilischen, der mineralischen, zu Wasser und zu Lande, in Berg und Tal, auf Fluß und See, in Hitze und Kälte, in Sommer und Winter, in Frühling und Herbst, ihre Verarbeitung durch der Hände Werk und durch klug ersonnene und wunderbar angepaßte Maschinerie zu Kunstwerken und Zweckgebilden, ihr Austausch und ihre Verteilung über Land und Meer, per Achse, per Bahn und per Schiff, der Bau von Häusern, Städten und Häfen, die Anlegung öffentlicher Plätze, die Errichtung öffentlicher Gebäude, um sich darinnen zu versammeln, zu beraten und die großen und gewaltigen Geschäfte des Welthandels abzuwickeln — lasse sich wohl ein größerer Gegenstand für die Kunst an sich oder einer vorstellen, der in jedem Augenblick seiner weitverzweigten Entwicklung mehr Gelegenheit für die Erschaffung des Zweckmäßigen, des Angemessenen und des Schönen darbiete?

Wenn sich so in gewisser Hinsicht die jüngeren von den künstlerischen Idealen der älteren Meister entfernten, so galt dies nicht in demselben Maße von ihren sozialpolitischen Anschauungen. Denn, daß die Kunstgewerbebewegung sei „a movement in the main of ideas and not of objets d'art", ja daß in der einseitigen Betonung ihres ästhetischen Momentes, in der häufigen Wiederholung von allerhand Kunstausstellungen geradezu eine gewisse Gefahr liege, weil das Publikum dadurch von dem eigentlichen Kern abgelenkt werde, das ist auch in der letzten Zeit immer wieder betont worden. Die Kunst in ihrem tiefsten Grunde sei nicht Dekoration, nicht Malerei, Bildnerei und Architektur, nicht Poesie und Musik, wenn auch alles dies und jedes zu seiner Zeit. Sie sei nicht gleichbedeutend mit der Schöpfung isolierter Kunstwerke und noch viel weniger mit diesen selbst. Sondern sie sei jener Geist der Ordnung und des Anstandes, der Würde und Erhabenheit, der im Bunde mit dem gewaltigen Prozeß

der Naturkräfte in ihrem ordnungsmäßigen Verlaufe dahin strebe, ein Chaos selbstsüchtiger Leidenschaften in eine starke Macht selbstlosen sozialen Wirkens, die anscheinend sinnlose Befriedigung unserer alltäglichen und alljährlichen Bedürfnisse in eine herrliche Betätigung unserer unzähligen Gaben der Phantasie und Erfindungskraft zu verwandeln. Eine Betätigung, die ihr selbsteigener, hoher Lohn sein und schließlich als der wahre Endzweck erscheinen könne, um dessentwillen die Bedürfnisse selbst geschaffen worden. Besonders deutlich trat diese Auffassung in einer Bewegung hervor, die, an Ruskin anknüpfend, seit Mitte der achtziger Jahre zur Gründung von allerhand Handwerksgilden führte und als deren typischen Vertreter man Charles R. Ashbee betrachten darf [1]).

Es war im Jahre 1886, als Ashbee, von Ruskin und Morris mächtig angeregt, in Toynbee-Hall einige Arbeiter zu gemeinsamer Lektüre um sich versammelte. Zeichenkurse

---

1) Vergl. hierzu Charles R. Ashbee, Transaction of the Guild and School of Handicraft, London 1889/90. — A Few Chapters in Workshop Reconstruction and Citizenship, London 1894, bes. p. 81 ff. — An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris, London 1901. — Memorandum and Articles of association of the Guild of Handicraft (limited) 1898. — Reports of the Campden School of Arts and Crafts of the years 1904, 1905 and 1906. — A book of cottages and little houses, for landlords, architects, builders and others, with suggestions as to cost, the housing difficulty and the improvement of taste in these matters, London 1906. — On the need for the establishment of country schools of arts and crafts, Campden, Glos. 1906. — Socialism and politics: A Study in the readjustment of the values of life, London 1906. — Craftsmanship in competitive industry, being a record of the Workshops of the Guild of Handicraft, and some deductions from their 21 years experience, London 1908, bes. p. 17 ff. Über die Gilde vergl. The Guild of Handicraft: a visit to Essex-House, in The Studio, Vol. XII, 1897, p. 27 ff. Hermann Muthesius, Die Guild and School of Handicraft in London, in der Dekorativen Kunst, Bd. II, 1896, p. 41 ff. W. Fred, C. R. Ashbee, ein Reformer englischen Kunstgewerbes, in Kunst und Kunsthandwerk, 3. Jahrg. 1900, p. 167 ff. Oscar L. Triggs, Chapters in the History of the Arts and Crafts movement, Chicago 1902, p. 142 ff. Frederic A. Whiting, A successful English experiment, in Handicraft, Vol. II, Boston, Mass., 1903, No. 7. Arthur Fish, C. R. Ashbee, in der Deutschen Kunst und Dekoration, Bd. XIX, Jahrg. 1906/7, p. 213 ff. und anderwärts.

schlossen sich an. Und als man bald darauf zur Ausübung einzelner kunstgewerblicher Techniken überging, regte sich auch der Wunsch, das Gelernte praktisch zu verwerten. So ward am 23. Juni 1880 die Guild of Handicraft gegründet. Fern im Osten Londons, in einem Hause von Commercial Street, ließ man sich nieder, siedelte jedoch schon zwei Jahre später nach Essex-House, einem altertümlichen Gebäude in Mile End Road über, das dreizehn Jahre lang der vielbesuchte Sitz der Gilde geblieben ist. Nach wie vor sollte die Schule, die der Keim des ganzen Unternehmens gewesen, mit diesem verbunden bleiben, die Werkstattarbeiter den Unterricht erteilen, die begabtesten der Schüler später in die Gilde eintreten. Etwa 700 Lehr- und Arbeitskräfte soll sie während ihres neunjährigen Bestehens ausgebildet haben. Sie ging erst ein, als die aus öffentlichen Mitteln gespeiste London County Council Central School of Arts and Crafts ihr die Existenz unmöglich machte.

Mittlerweile hatte das Unternehmen selbst einen erfreulichen Aufschwung genommen. Mit dekorativer Malerei, mit Holz- und Metallarbeiten hatte man seinerzeit in bescheidensten Grenzen begonnen. Eine Schmiede, ein Emailschmelzofen und eine Drechselbank hatten bald danach beschafft werden müssen. Der Kundenkreis hatte sich ständig erweitert, die Mitgliederzahl sich von 3 auf 15 vermehrt. Eine festere Organisation ward nötig, schon aus finanziellen Gründen. Die Gilde hatte ihre Geschäfte ursprünglich mit einem Leihkapital von 50 £ begonnen, das, durch Ashbees Vermittlung auf 500 £ erhöht, mit steigender Produktion fortdauernder Ergänzung bedurfte. Um diesen Bedarf womöglich aus den Mitteln der Gildegenossen zu decken, wurde beschlossen, die Gewinnanteile der einzelnen Genossenschafter bis zum Betrage von je 20 £ einzubehalten und zum Kapital zu schlagen, und als auch dies nicht mehr genügen wollte, mit regelmäßigen Lohnabzügen von $2^1/_2$ % des Wochenverdienstes ebenso zu verfahren. Je mehr nun diese Guthaben anwuchsen, deren Ge-

samtbetrag schließlich etwa 50 % des Geschäftskapitals erreichte, während das Unternehmen sich ausdehnte und damit für den einzelnen an Übersichtlichkeit verlor, desto dringender wünschte man, den Gefahren unbegrenzter Haftpflicht durch Umwandlung der Gilde in eine Limited Company zu begegnen. Dies geschah im Jahre 1898.

Es wurden 5000 auf je 1 £ lautende Anteilscheine ausgegeben, deren Zahl sich im Laufe der Zeit verdoppelte. Jedes Gildemitglied erhielt einen seinem Guthaben entsprechenden Betrag zugewiesen, unter Hinzufügung von fünf weiteren Shares für jedes Jahr seiner bisherigen Mitgliedschaft. Auch die früheren Genossenschaftsgläubiger verwandelten sich in Anteilseigner. Doch wurden den Gildegenossen gewisse Vorzugsrechte bei der Verteilung des Geschäftsgewinnes eingeräumt. An die Spitze des Unternehmens trat ein Vorstand, der sich aus einem für die künstlerische Leitung des Geschäfts verantwortlichen und zur Sicherung ihrer Stetigkeit unabsetzbaren Mitgliede, Ashbee selbst, einem die Kapitalsinteressen wahrnehmenden, von den Anteilseignern nach Maßgabe ihres Besitzes an Anteilscheinen ernannten, und endlich einem zur besonderen Vertretung der Arbeitsinteressen ausschließlich von den Gildegenossen, und zwar nach Köpfen, gewählten Direktor zusammensetzte. Die laufenden Geschäfte wurden von einem durch den Vorstand angestellten Betriebsleiter geführt, gegen dessen Entscheidungen bei Meinungsverschiedenheiten an die Gildeversammlung und in letzter Instanz an den Vorstand appelliert werden konnte. Nach wie vor aber blieben die Gildegenossen durch eine Erwerbs- und Arbeitsgemeinschaft miteinander verbunden und bezogen in dieser ihrer Doppelstellung als Genossenschafter einen ihrem Besitz an Anteilscheinen entsprechenden Teil des Geschäftsgewinnes, als Angestellte eine bestimmte Remuneration oder einen von Fall zu Fall mit der Geschäftsleitung vereinbarten Arbeitslohn, wobei, soweit möglich, die von den betreffenden

Gewerkvereinen anerkannten Lohnsätze zugrunde gelegt wurden.

Schon längst hatte Ashbee im Interesse seiner Arbeiter gewünscht, dem Getriebe der Weltstadt zu entfliehen. Genügte doch ein kleiner Laden in Brook Street vollauf, um den Kontakt mit dem Publikum aufrecht zu erhalten. Campden, ein altertümliches Landstädtchen Gloucestershires, das bis in das 18. Jahrhundert hinein der Sitz eines lebhaften Woll- und Seidenhandels gewesen, seitdem aber, gänzlich unberührt vom Strome der modernen Entwicklung, zwischen grünen Hügeln still verschwiegen dahin gedämmert hatte, ward zum Sitz der Gilde ausersehen. Hier in diesem verträumten Winkel, wo die mit Butzenscheiben geschmückten Fassaden altersgrauer Steinhäuser, Efeu umsponnen, die unvergängliche Schönheit echter Volkskunst predigten, ließ man sich im Sommer 1902 mit Weib und Kind nieder. Werkstatt auf Werkstatt entstand. Und fast schien es, als sollte die Gilde erst jetzt auf diesem durch geschichtliche Tradition geweihten Boden zu voller Kraft erblühen. Auch die im Herbste desselben Jahres gegründete Campden School of Arts and Crafts, die im Oktober 1904 ein eigenes malerisches Heim beziehen konnte, entwickelte sich rasch. Wie dereinst in London, bildete auch hier die fachmännische Unterweisung in allerhand kunstgewerblichen Techniken den Kern des Unterrichtes. Doch wurden mit Rücksicht auf die besonderen Bedürfnisse ländlicher Haushalte von Anbeginn auch Kurse in Gärtnerei, Bienenzucht und Obstbau, im Nähen, Kochen und Waschen, in Hygiene und Krankenpflege, endlich in den verschiedenen ländlichen Handwerken angegliedert. Allerhand Erweiterungen derselben wurden für die Zukunft geplant, ja sogar die Errichtung einer bäuerlichen Musterwirtschaft zur Heranbildung ländlicher Arbeitskräfte in Aussicht genommen.

In ihrem neuen Heim habe auch ich die Gilde mehrmals besucht. Ich habe ihre Werkstätten durchwandert, sie bei ihrem Schaffen belauscht, in ihrem Gasthaus genächtigt und

dort bei Speise und Trank mit ihren Arbeitern Freundschaft geschlossen. Es waren mir unvergeßliche Stunden. Denn konnte die Lösung, die man hier für das sozialpolitische Problem unserer Zeit gefunden, auch niemals eine Lösung für alle, ja nicht einmal für viele sein, so schien mir doch schon ihre bloße Möglichkeit eine bedeutungsvolle Tatsache. Darum ist auch die Frage, ob die Gilde sich in ihrer eigenartigen Form werde halten können, immer aufs neue von mir erwogen worden. Jetzt endlich hat die Erfahrung entschieden. Sie ist zu Beginn dieses Jahres nach vergeblichem Ringen der sinkenden Konjunktur zum Opfer gefallen. Gerade gewisse Vorzüge, die Vielgestaltigkeit des Betriebes, die Beteiligung der Arbeiter an der Geschäftsführung und am Unternehmergewinn, die Verlegung ihres Standortes nach dem Lande, sind der Gilde, wie Ashbee selbst überzeugend ausführt, in der Stunde der Gefahr verhängnisvoll geworden. Und wenn heute ein Teil der Genossen in selbständiger Stellung auch ferner in Campden aushalten will, so ändert das nichts an dem Mißglücken eines Experimentes, das vor zwei Jahrzehnten mit so großer Begeisterung und unter so glücklichen Auspizien eingeleitet wurde[1]).

So ist es denn ein Trost, daß das sozialpolitisch Wichtigste an jenem verfehlten Experiment, der Versuch, gewerbliche Arbeiter ihrem Großstadtelend zu entreißen und sie in eine gesündere und schönere Umgebung zu verpflanzen, auf anderem Wege Erfolg zu versprechen scheint. Schon 1887 hatten die Gebrüder Lever ihre Seifenfabrik aus Warington aufs Land verlegt und unweit der Stadt Birkenhead bei Liverpool für ihre Arbeiter das Dorf Port Sunlight gegründet.

---

1) Ähnliche Versuche sind auch in neuerer Zeit gemacht worden. Irgendwie erhebliche Bedeutung für die Gestaltung des Wirtschaftslebens kann man ihnen nicht beimessen. Vergl. darüber auch Ch. E. Dawson, The Clarion Guild of Handicraft, in The Art Worker's Quarterly, London, Vol. III, 1904, p. 44 ff. James Guthrie, About country guilds and some handicrafts, ebenda Vol. V, 1906, p. 163 ff.

Ende der neunziger Jahre war dann der Kakaofabrikant George Cadbury ihrem Beispiele mit der Anlegung des Arbeiterdorfes Bournville bei Birmingham gefolgt[1]). Große Summen wurden in beiden Fällen freigebig gespendet, Künstler ersten Ranges geworben, um städtisch-ländliche Ansiedlungen zu schaffen, die zu dem Reizvollsten gehören, das England heute seinem Besucher zu bieten vermag.

Nach demselben Ziele nun, wenn auch mit andern Mitteln, strebt eine Bewegung, die im Jahre 1898 durch Ebenezer Howards Buch To-Morrow eingeleitet wurde. An Ruskin anknüpfend, sucht der Verfasser hier für den Bau von Gartenstädten Propaganda zu machen, indem er seinen Plan bis in die geringsten Einzelheiten darlegt und vor allem auch die finanzielle Möglichkeit des Unternehmens zu beweisen sucht. Schon 1899 kam es zur Gründung der Garden City Association, die nach dreijährigem Wirken zur Entstehung einer gemeinnützigen Terraingesellschaft führte. Ihr gelang es, 50 km nördlich Londons in der Nähe von Hitchin ein Terrain von 6400 Morgen zu erwerben, auf dem sich jetzt die Ortschaft Letchworth zu entwickeln beginnt. Heute, wo die junge Stadt in mancher Hinsicht noch ein wenig an jene Ansiedlungen gemahnt, die man im äußersten Westen der Vereinigten Staaten beobachten kann, ist es nicht leicht, sich jenes harmonische Ganze vorzustellen, das in Zukunft auch der Kunst eine neue Stätte bereiten soll. Keime dazu sind schon heute vorhanden. Und von der Erziehung eines ganzen Volkes zu höheren Kulturidealen wird es abhängen, ob sich die prophetischen Worte verwirklichen, die Ruskin einst seiner Nation zugerufen. „England, dazu be-

1) Eine ausführliche Schilderung der letzteren Anlage gibt der ausführende Architekt selbst in seinem Buche W. Alexander Harvey, The model village and its cottages: Bournville, London 1906. Vergl. auch H. E. von Berlepsch-Valendas, Englische Arbeiterdörfer, Bournville und Port Sunlight, in Kunst und Kunsthandwerk, 10. Jahrg. 1907, p. 185 ff., 352 ff., mit vielen interessanten Einzelheiten.

stimmt, die Herrin der ganzen Erde zu werden, kann nicht selbst ein Aschenhaufen bleiben, ein Tummelplatz ringender und elender Massen. Es muß endlich wieder das England werden, das es dereinst gewesen, in all seiner Schönheit, ja noch mehr. Im Schatten der grünen Gänge seiner zauberhaften Gärten muß es, eine glückliche Circe, eine treue Tochter der Sonne, die menschlichen Künste leiten und die göttliche Weisheit ferner Nationen sammeln, aus Barbarei zum Menschentume bekehrt, aus Verzweiflung zum Frieden errettet!“

II. Teil.

Die moderne Kunstgewerbebewegung.

I. Kapitel.

Frankreich und England.

Une nation, où l'on apprendrait à dessiner, comme on apprend à écrire, l'emporterait bientôt sur les autres dans tous les arts du goût.

Diderot, Le Salon de 1767.

„Morris ist der Erwecker. Ihm, dem jüngst Verstorbenen, verdankt die moderne Kunstgewerbebewegung den entscheidenden Anstoß; und es bedurfte eines Mannes seiner Art, um dem Stoße fortwirkende Kraft zu geben", so schrieb im Jahre 1898 rückblickend der jüngst verstorbene Pariser Kunsthändler S. Bing in der Dekorativen Kunst. „Durch ganz Europa ging ein Schrei des Entzückens, als England mit seiner Schöpfung hervortrat. Noch ist sein Echo in allen Ländern zu vernehmen." Und eines dieser Länder war Frankreich selbst. Schon 1880 waren hier Cranes Kinderbücher in französischer Sprache erschienen, im selben Jahre wurde Kate Greenaways „Under the window" übersetzt und hatte großen Erfolg. Huysmans unternahm es, das tiefere Verständnis für englische Buchkunst zu wecken. Dauernde Wirkung wurde damit nicht erzielt. Erst die Pariser Weltausstellung von 1889, wo zum ersten Male

auf dem Kontinente das moderne englische Kunstgewerbe vertreten war, schien einen Umschwung einzuleiten.

Am deutlichsten trat dies in dem benachbarten Belgien hervor. Blitzartig, wie eine Offenbarung, wirkte hier Morris' Lehre und Werk, der in dem Maler Henry van de Velde auch sozialpolitisch einen begeisterten Jünger fand. Lebendig hat dieser uns später jene Zeit geschildert, da er und die Freunde, „épuisés d'enthousiasme devant les magasins de Morris, devant ses meubles, ses tapisseries, ses verreries, tâtant ses poteries, ses tissus de leurs doigts fiévreux", der neuen englischen Kunst gegenübertraten. A. W. Finch, geborener Belgier von englischer Abkunft, „als der erste über die Dinge jenseits des Kanals belehrt", so erzählt er, „vertraute uns die Neuigkeit an. Die Welt war dort drüben wirklich eine andere als bei uns, und die Grundstoffe waren dort bis zu einem solchen Grade erneuert, daß man mit den von dort heimgebrachten Gegenständen und Bestandteilen: Möbeln, Teppichen, Tapeten, Bildern, Büchern, sich eine glückliche, helle und harmonische Wohnstätte schaffen konnte." Wahre Pilgerfahrten wurden jetzt veranstaltet. G. Serrurier-Bovy übernahm die Vermittlung. Ihm, sagt man, gebühre auch der Ruhm, die neuen dekorativen Formen zuerst von London nach Brüssel gebracht zu haben. Ja noch mehr, er war der erste, der sie selbständig fortzubilden strebte. Auf den Ausstellungen der Libre Esthétique konnte man „l'Art nouveau" bewundern. Am 6. März 1894 hielt van de Velde ihm die Taufrede, und bald darauf versuchte Bing, Frankreich damit zu befruchten [1]).

---

1) Henry van de Velde, Déblaiement d'Art, Bruxelles 1894. Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, 2. Aufl., Berlin (?), S. 7 ff. Kunstgewerbliche Laienpredigten, Leipzig 1902, S. 1 ff., 26 ff., 73 ff. G. Serrurier-Bovy, in der Innendekoration, Bd. XIII, 1902, p. 41 ff. Jean Lahor, W. Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif, Genève 1897. Endlich Julius Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. II, Stuttgart 1904, S. 627 ff. (Frankreich), 663 ff. (Belgien)

Nach alledem könnte es wohl scheinen, als wenn die moderne kunstgewerbliche Entwicklung Englands erst jetzt in den Gesichtskreis der kontinentalen Völker getreten wäre. Tatsächlich reicht ihr Einfluß viel weiter in die Vergangenheit zurück. Denn, wenn man sagen kann, daß sich England während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fast ausschließlich rezeptiv verhielt, in allen künstlerischen Fragen soviel als möglich von den anderen zu lernen suchte, so begann dieses Verhältnis sich etwa seit 1862 umzukehren. Immer mehr gelang es dem Inselvolke, sich fremder Führung zu entziehen und einen eigenen Stil auszubilden. Und der erbitterte Wettkampf, der sich über die Hegemonie zwischen Frankreich und England entspann und mit der endgültigen Verdrängung französischen Geschmackes aus seiner führenden Stellung in Europa endete, er vor allem ist es, der dieser Seite europäischer Kulturentwicklung ihren eigentümlichen Charakter verleiht.

Die französische Renaissance unter den Valois mit ihrem monumentalen Zentrum, dem königlichen Schloßbau von Fontainebleau, und die Fortbildung dieser Anfänge einer nationalen Kunst unter den Bourbons, die sich zur Bewältigung jener Riesenaufgaben, wie sie die Ausschmückung des Louvre und der Schlösser von St. Germain und Versailles Jahrzehnte lang stellte, in der von Le Brun geleiteten Manufacture Royale des meubles de la Couronne auch ein eigenes soziales Organ zu schaffen wußte, hatte in Westeuropa die französische Suprematie im Reiche des Geschmackes auf lange Zeit begründet. Auch die Revolution hat hieran nichts wesentliches geändert, wohl aber erheblich dazu beigetragen, die Fundamente zu untergraben, auf die sich jene Vorherrschaft gründete. „Für die Revolution", sagt Courajod, „war Kunst ein Synonym von Luxus, es waren zwei gleich verhaßte Äußerungen des Adelsregimentes. Es gibt Wahrheiten, die man zu bekennen den Mut haben muß: die Revolution hat die Masse der Arbeiter aus dem Reiche der Kunst vertrieben. Indem sie auf

alle eine erniedrigende und ausgleichende Mittelmäßigkeit ausdehnte, hat sie aus den Arbeitern gedankenlose Handlanger gemacht. Sie hat unwiderruflich die Trennung zwischen Kunst und Industrie vollzogen und das langjährige Bündnis gebrochen, das so fruchtbar gewesen war. Sie hat aus dem Zeichnen eine Kunst zur Belustigung für Müßiggänger gemacht und dadurch für lange das französische Kunstgewerbe zerstört." Andere Momente wirkten mit. Die Industrie folgte dem Konsum, betont Levasseur. Sie änderte ihre Ziele, seitdem die Vermögen gewechselt hatten, sie begann, sich an die große Zahl zu halten, und bevorzugte wohlfeile Produktionsmethoden vor der künstlerischen Vollendung. Immer stärker unter den Einfluß der Wissenschaft geratend, versuchte sie, sich dem Massenbedarf anzupassen [1]). Dennoch war die künstlerische Tradition stark genug, um ein allzu tiefes Sinken des Geschmackes zu verhindern, und ein als kostbares Erbstück aus der Blütezeit des Ancien régime überkommenes kunstgewerbliches Schulwesen hätte sie bei rechter Pflege dauernd lebendig erhalten können.

Hatte der Staat bis zu Ludwig XIV. auf jegliche Organisation des Kunstunterrichtes verzichtet und es im wesentlichen den Zünften überlassen, die künstlerischen Kenntnisse und Fertigkeiten von Generation zu Generation fortzupflanzen, so änderte sich dies um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Die Gründung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture, der Académie d'Architecture, der Académie de France in Rom mit ihren Unterrichtsanstalten und jener

---

1) Louis Courajod, L'école Royale des élèves protégés, Paris 1874, p. 86 ff. Anton Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bd. II, Bonn 1886, p. 265 ff.: Die Kunst während der französischen Revolution. Karl Rosner, Die dekorative Kunst im 19. Jahrhundert, Berlin 1898, p. 12 ff. Paul Lafond, L'art décoratif et le mobilier sous la république et l'empire, Paris 1900. E. Levasseur, Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France de 1789 à 1870, Vol. I, Paris 1903, p. 397 ff., bes. 447 ff., 458. Richard Graul, Das 18. Jahrhundert, Dekoration und Mobiliar, Berlin 1905, p. 84 ff.

berühmten Schule an der Manufacture Royale des meubles de la Couronne, denen in den wichtigsten Städten der Provinz, wie in Toulouse, Nancy, Marseille, Bordeaux, Rouen, Reims, Dijon und anderen, ähnliche Institute zur Seite traten, leitete eine Bewegung ein, die dann im Verlaufe des 18. Jahrhunderts durch die Errichtung der Baugewerkschule J. F. Blondels, der Zeichenschule J. J. Bacheliers, der École Royale des élèves protégés und einer immer wachsenden Zahl von Provinzialzeichenschulen, wie sie früher bereits Colbert geplant, sinngemäß fortgebildet wurde [1]).

So verfügte Frankreich zu Ende des 18. Jahrhunderts über ein für die damalige Zeit reich gegliedertes System von Kunstschulen, und fast schien es, als wolle die Revolution auf bewährten Bahnen fortschreiten. „Man dekretierte den obligatorischen Zeichenunterricht in allen Unterrichtsanstalten", sagt Antonin Proust, „man gründete Spezialschulen für diesen Lehrzweig, man suchte in der Provinz die gelehrten Gesellschaften dafür zu interessieren, man errichtete Museen, beförderte das Ausstellungswesen" usw. Aber die Männer der Schreckensherrschaft, welche am liebsten den Tuileriengarten in ein Kartoffelfeld verwandelt und ganz Frankreich in Holzschuhen gesehen hätten, vernichteten alles. Als die Ordnung wiederkehrte, stand man vor einem Trümmerfeld. Das Zeichnen in den Lehranstalten war in Vergessenheit geraten, die Spezialschulen fast ausnahmslos verschwunden, die gelehrten Gesellschaften in der Provinz verfallen, der an den Museen erteilte Unterricht entartet [2]). Und was nützte es, daß man sich jetzt ehrlich bemühte, das Zerstörte wieder herzustellen,

---

1) Vergl. hierzu Paul Mantz, L'enseignement des arts du dessin avant la révolution, in der Gazette des Beaux-Arts, Tome 18, 1865, p. 229 ff. Louis Courajod, L'école royale des élèves protégés. A. Freiherr von Dumreicher, Über den französischen Nationalwohlstand als Werk der Erziehung, Wien 1879, p. 88 ff. François Benoit, L'art français sous la révolution et l'empire, Paris 1897, p. 110 ff., 178 ff., bes. 200 ff.

2) Antonin Proust, L'art sous la république, Paris 1892, p. 3 ff.

und wo dies unmöglich, durch allerhand Neuschöpfungen die Wunden zu heilen, welche die Revolution geschlagen; der Strom der Entwicklung war unterbrochen. „Die Republik, das Direktoire schafften nichts Neues. Doktrinäre Einfachheit, tendenziöses Spartiatentum war die Losung. David, der gewaltige Maler des Konvents, und später des Kaiserreichs, hielt die Kunst in antiker Zucht."

Mochte man sich nun unter seiner Leitung antiken Vorbildern zu nähern suchen, oder, wie in der Zeit der Restauration und unter Louis Philippe, eine Wiederbelebung der französischen Renaissance und der späteren Stilformen des Ancien régime anstreben, deren Meisterwerke Duchesne den Epigonen durch eine mustergiltige Sammlung von Originalentwürfen vorzuführen wußte, Eigenes zu schaffen hatte man verlernt, und erschreckend schnell war jenes künstlerische Feingefühl verflogen, dessen man noch kurz zuvor so sicher gewesen war. „L'impératrice Joséphine avait, en point de Bruxelles, une magnifique robe à colonnades. Des colonnes et des temples en dentelle! Quel contre-sens!" sagt Levasseur. Und nicht genug damit! „On voyait un trépied antique soutenir la cuvette d'un lavabo, des lits à la romaine, des bras de fauteuil terminés par des sphynx de bronze en souvenir de l'expédition d'Égypte. Ici, l'amour sur un char traîné par deux chiens, emblème de fidélité, et la roue servant de cadran; là, un amour, aiguisant un de ses traits sur une meule argentée et supportée par un trépied antique! On se plaisait dans l'allégorie: tel était le goût du jour."

Zwar fehlte es nicht an Versuchen, das verlorene Stilgefühl zurück zu gewinnen. Aber die romantische Bewegung, die Ende der dreißiger Jahre die Gothik auch in Frankreich zu neuen Ehren zu bringen suchte und in L. Vitet, P. Mérimée, vor allen aber in dem als Kunstschriftsteller wie als Architekt gleich hervorragenden Restaurator von Notre-Dame, E. Viollet-le-Duc, begeisterte Vertreter fand, vermochte sich hier nicht annähernd in demselben Grade durchzusetzen wie

in England. Das zur Ergänzung des Musée du Louvre im Jahre 1843 gegründete Musée de Cluny für mittelalterliche Kunst war vielleicht ihr wichtigster Erfolg. So endete man um die Mitte des Jahrhunderts bei einem planlosen Durcheinander, das durch eine unter holländischem Einfluß zur Herrschaft gelangte naturalistische Blumenornamentik eine besondere Note erhielt. „Wenn man jetzt einen eleganten Pariser Salon betritt", sagt Levasseur von jener Zeit, „so läuft man Gefahr, in einen kosmopolitischen Bazar zu geraten, wo alle Jahrhunderte, von dem des Amenophis bis zu dem Luwigs XVI., und alle Nationen, von China bis Italien, sich ein Stelldichein gegeben. Wird etwa das für die Nachwelt der charakteristische Zug unserer Zeit sein, oder ist dies nicht vielmehr gleichbedeutend mit dem Fehlen eines Charakters und einer künstlerischen Überzeugung?" Und doch trug Frankreich im Wettkampfe der Nationen auf der Londoner Weltausstellung von 1851 gerade in künstlerischer Hinsicht einen glänzenden und damals noch von keiner Seite bestrittenen Sieg davon.

„Trotz ungünstiger Bedingungen im allgemeinen", erklärt der deutsche Ausstellungsbericht, „legte die französische Industrie in allen Erzeugnissen, bei denen Geschmack sowie glänzendes und modernes Äußere entscheidend sind, eine unbestreitbare Meisterschaft an den Tag und erwies sich bei dieser Veranlassung als die Führerin der Mode und der Bewegung in den gewerblichen Erzeugnissen." Und dieser günstige Eindruck wurde auf der Pariser Weltausstellung von 1855 eher noch verstärkt. „Die prachtvollen, allgemein zugänglichen Kunstsammlungen, die zahlreichen, wohlfeilen Bildungsanstalten, das verhältnismäßig billige und bequeme Leben in Paris, die dadurch herbeigeführte rasche Entwicklung von Talenten, der unveränderliche Genußsinn des Volkes und die Vorliebe für neue Moden", sie insgesamt seien die Ursache, daß Frankreich auch in der Industrie „das Land der Bewegung, das Volk der Neuerungen, der Gärung und

des Fortschrittes in Europa" darstelle. Demgegenüber liege Englands Stärke in anderer Richtung. Maschinenbau und -technik ständen dort im Vordergrunde. Namentlich in vielen für die Massenproduktion und den Welthandel entscheidenden Gewerbszweigen, besonders in solchen, bei denen wohlfeiler Brennstoff, leistungsfähige und sinnreiche Maschinerie entscheiden, gehe die britische Industrie unbedingt als Siegerin hervor. „Useful and ornamental", das waren die Begriffe, mit denen man die Eigenart und zugleich die Verschiedenheit der beiden rivalisierenden Völker am besten kennzeichnen zu können glaubte. „Frankreichs Genie liegt im Geschmack", bemerkt Michel Chevalier. „Darum erklären sich angesichts der gemusterten Seidenstoffe von Lyon, der feinen Bänder von St. Étienne, der Tapeten von Bixheim und Paris, der sogenannten Pariser Artikel und zwanzig anderer Produkte die Engländer gern für besiegt. Darum findet man, wenn man die verschiedenen Abteilungen der Ausstellung durchwandert, daß außerhalb der französischen die Mehrzahl der Gegenstände, die Geschmack erfordern, durch die Unseren erdrückt werden. Die Engländer dagegen glänzen durch den allgemeinen Gebrauch mechanischer Hilfsmittel, durch die Verwertung der Metalle, besonders des Stahls und des Eisens, häufig durch die Zweckmäßigkeit, die Bequemlichkeit und den Komfort der Dinge, noch mehr durch die geschickte Verwendung der großen Kapitalien, die sie haben ansammeln können. Man kann vom Franzosen sagen", schließt er, „daß er selbst das Gewerbe als Künstler betreibe; der Engländer betreibt es als Kaufmann, der ein Resultat will, der weniger an die Schönheit seiner Produkte denkt als an die Inventur am Jahresende" [1]).

---

1) Amtlicher Bericht über die Industrieausstellung sämtlicher Völker zu London im Jahre 1851, dritter und letzter Teil, Berlin 1853, p. 772, 774. L. Bucher, Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker, Frankfurt a. M. 1851, p. 186, 216 ff., 245 ff. Amtlicher Bericht über die allgemeine Pariser Weltausstellung von Erzeugnissen der Landwirtschaft, des Ge-

Aber wenn Chevalier bereits 1851 in London zugeben mußte, daß auch bei den Briten, namentlich in der Ausstellung des Mediaeval court, gewisse Ansätze zu künstlerischem Schaffen zu erkennen seien, so versuchte umgekehrt auf der Pariser Weltausstellung von 1855 ein Engländer die künstlerische Überlegenheit Frankreichs in Frage zu ziehen. „Natürlich hat Frankreich sowohl hinsichtlich der Menge wie der Mannigfaltigkeit von Kunstmöbeln und sonstigen zur Verschönerung von Innenräumen dienenden Zierraten die Führung", bemerkt George Wallis. „Doch ist es etwas Sonderbares, daß es in dieser ganzen Klasse von Artikeln wirklich sehr wenig gibt, was man als praktisch nachahmenswert bezeichnen könnte, namentlich wenn man englische Bedürfnisse und Produktionsmethoden ins Auge faßt. Die Konstruktion wird fortgesetzt durch die Dekoration verhüllt und gestört. Erstere ist in vielen Fällen nur das Vehikel für die letztere. Dieser große prinzipielle Irrtum führt gelegentlich zu höchst sonderbaren Ergebnissen, und die Behandlung der Ornamentik ist oft sehr willkürlich und unbefriedigend. Stühle, deren Verzierung man in Gefahr bringen würde, wenn man sich darauf setzen wollte, Billards, deren Dekoration sicherlich die freie Bewegung des Spielers stören müßte, sind noch die geringsten Fehler, die man sich hat zu schulden kommen lassen" [1]). Zahlreiche Beispiele werden angeführt, um das Gesagte zu erhärten. In ihrer ganzen Tragweite aber wurde die Sachlage wohl nur von einem Manne erkannt, der mit genialem Scharfblick die spätere Entwicklung in ihren wesentlichen Punkten vorausgesehen, ohne sie freilich aufhalten zu können.

Gewiß, Frankreich hatte gesiegt. Aber verdankte es

---

werbfleißes und der schönen Kunst im Jahre 1855, Berlin 1856, p. 610 ff., 628 ff., 782 ff. Michel Chevalier, L'Exposition universelle de Londres, considerée sous les rapports philosophique, technique, commerciel et administratif au point de vue français, Paris 1851, p. 33 ff.

1) George Wallis, The artistic, industrial and commercial results of the Universal Exposition of 1855 (?), p. IX ff.

diese Triumphe wirklich seinem überlegenen Können? „Klar erkannten die Vertreter der Jury die allgemeine Verwirrung, die von den Gedanken zur Tat übergegangen war", erklärte Graf de Laborde mit unbarmherziger Offenheit. „Sie sahen die mehr oder weniger glücklichen Nachahmungen der Renaissance, der Stile Ludwigs XIV, Ludwigs XV. und Ludwigs XVI., wie die unseligen Verquickungen aller dieser Stile. Nach Originalität, nach Reinheit der Form und des Ornamentes suchte man überall auf unserer Ausstellung, ohne sie zu finden, und so gelangte man zur Überzeugung, daß die Franzosen dem erleuchteten Schutze, den ihre Souveräne stets den Künsten gewährt, es unbestreitbar verdankten, ein Kunstvolk zu sein, nicht minder aber, daß Frankreich auf Abwegen war und seinen Ruf aufs Spiel setzte, anstatt ihn zu behaupten." Man konstatierte, „daß wir eine allgemeine Überlegenheit besaßen, die weniger von dem Genius der Nation, der Gesetzmäßigkeit einer höheren Ästhetik, der glücklichen Wahl der Vorbilder, als von einem feinen und gewählten Geschmack abhing, der über allem schwebt, der die ärgerlichsten Verstöße entschuldigen läßt, indem er auch die bescheidensten Einfälle und die dürftigsten Schöpfungen zur Geltung bringt. Für uns handelt es sich nun darum, zu wissen, ob dieser Geschmack noch lange unser Monopol bleiben wird, oder ob nicht vielmehr die fremden Nationen, unsere Rivalen, schnell zur Erbeutung dieses goldenen Vlieses ausziehen werden, wenn nicht, um es zu rauben, so doch wenigstens, um es mit uns zu teilen"[1]).

Und steht nicht schon wenigstens einer der Gegner zu diesem Zuge gerüstet vor unseren Toren? Nichts wäre verkehrter, als sich etwa durch die heutige Rückständigkeit des englischen Kunstgewerbes über die Kräfte täuschen zu lassen, die dort am Werke sind, um eine neue Kunst von ganz be-

---

1) Comte Léon de Laborde, De l'union des arts et de l'industrie, Paris 1856, Tome I, p. 234 ff., bes. 240 ff., 333 ff., bes. 368 f., 399.

sonderer Art ins Leben zu rufen. England „sucht aus dem Gebrauch der Gegenstände und aus ihrer Bestimmung heraus das Ornament zu ermitteln, das jedem einzelnen von ihnen am besten entspricht, die für jedes Ding geeignetste Form; und wenn es sie gefunden hat, hält es daran fest. Es hat lange nach dem Kochtopf gesucht, der das meiste Wasser fassen könnte, sich leicht handhaben ließe, ohne doch wegen eines zu schmalen Fußes umzukippen. Es hat eine stämmige, dickbäuchige Form gefunden, mit einer Öffnung, die schnelles und reichliches Ausgießen ermöglicht. Seit zwanzig Jahren wird diese Form reproduziert, und in weiteren zwanzig Jahren wird es nicht anders sein. Es hat ebenso seine Teekanne, seinen Henkelkrug, seine breiten Waschbecken, seine mit Glocken versehenen Schüsseln, seine Spülschalen selbst geschaffen. Man fühlte sich wohl in dem Raume, der im Kristallpalast für seine Keramik reserviert war. Eine schlichte Hausfrau konnte ihre Vorzüge ebensowohl würdigen wie ein großer Künstler. So ist England nicht zu einer idealen Formvollendung, nicht zu einer epochalen Stileinheit, wohl aber zu der den Dingen gemäßen Form gelangt. Und da der Mensch seine Natur nicht geändert hat, seit Gott ihn auf diese Erde versetzt, ist er allmählich ohne große Anstrengung, sozusagen naturgemäß, und ohne sich darüber klar zu werden, dahin gelangt, wiederzufinden, was auch die Antike gesucht und einstmals gefunden: Formen, die aus dem Gebrauch abgeleitet sind, und denen die englischen Fabrikanten ohne Gewaltsamkeit das reine griechische Ornament angepaßt haben. Hüten wir uns vor diesem praktischen Sinn, er wird uns schlagen!“ Denn „uns bedroht der Verfall. Der Ungeschmack läßt sich in unserer Mitte nieder. Kein Fortschritt seit fünfzehn Jahren. Frankreich gleicht einem erschöpften Acker, den noch die Ähren der letzten Ernte vergolden. Man fühlt eine Art Stillstand. Ein Schrei der Verzweiflung läßt sich vernehmen.“ —

Noch war es Zeit. Aber nur die äußerste Anspannung aller Kräfte konnte Frankreich, wie er meinte, vor dem Verderben retten. Der Staat selbst mußte der Kunst zu Hilfe kommen. Durch eine systematische Entwicklung des Zeichenunterrichtes, durch die Begründung von Museen und Bibliotheken, durch die Veranstaltung öffentlicher Vorträge, durch die Herausgabe wohlfeiler Kunstschriften usw. sollte er an der Bildung des Volksgeschmackes arbeiten, namentlich aber jene enge Verbindung zwischen Kunst und Gewerbe wieder herstellen, die der Nation durch die moderne wirtschaftliche Entwicklung verloren gegangen war. Eine große staatliche Musterfabrik schwebte ihm vor. Denn „Frankreich muß um jeden Preis in seiner Hauptstadt für die Industrie ein dauerndes Vorbild des guten Geschmackes erhalten, das einer klaren Quelle gleichen wird, aus der sich ohne Unterlaß reizende Erfindungen ergießen, einer tönenden Glocke, welche die Gedanken wach erhält und schläfrige Routine verjagt. Einst haben die Gobelins und Sèvres genügt, heute muß man alle kunstverwandten Gewerbe in einer großen Musterwerkstatt zentralisieren. Sie zentralisieren, damit aus ihrer Verbindung, der resultierenden Einheit so vieler konvergierender Bahnen, der bis zu ihren letzten Grenzen getriebenen Vollendung das Ideal eines Systems der angewandten Kunst, gewissermaßen der Flügelmann der ganzen Industrie hervorgehe.“ Dann werde jeder Palast, jede Residenz des Staatsoberhauptes zu einem Programm, und vom Boden bis zur Decke, von den Türschlössern bis zu den Fensterriegeln ein Muster vollkommener Zierkunst werden. Von dort aus werde sie dann das Leben des Volkes durchdringen[1]).

Aber dieser ganze phantastische Plan, der sich zuletzt kein geringeres Ziel setzte, als die berühmte Manufacture Royale des meubles de la Couronne Ludwigs XIV. in zeit-

1) De Laborde, De l'union des arts et de l'industrie, Vol. II, p. 98 ff., 394 ff., 400 ff., bes. 405 f., 410. Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public, Paris 1856.

gemäßer Form wieder erstehen zu lassen, blieb unausgeführt. Um so schneller sollte sich de Labordes pessimistische Weissagung erfüllen. „Die Weltausstellung von 1851 wird die Renaissance Englands sein", hatte er in seinem großen Werke gesagt. Schon 1855 bezeichnete der deutsche Ausstellungsbericht die Fortschritte Englands als „wirklich staunenswert", und auf der zweiten Londoner Weltausstellung von 1862 konnte man sich auch in Frankreich nicht mehr verhehlen, daß man es mit einem gefährlichen Gegner zu tun habe. „Seit der Weltausstellung von 1851, selbst seit derjenigen von 1855", schrieb P. Mérimée, „sind in ganz Europa ungeheure Fortschritte zutage getreten, und obwohl auch wir nicht stehen geblieben sind, können wir uns doch nicht darüber täuschen, daß der Vorsprung, den wir hatten, abgenommen hat, und daß er sogar zu verschwinden droht. Trotz der Erfolge unserer Fabrikanten, haben wir die Pflicht, sie daran zu erinnern, daß eine Niederlage möglich ist, daß sie sogar in einer nicht allzu fernen Zukunft eintreten würde, wenn sie fortan nicht alle Kräfte anspannen sollten, um sich eine Überlegenheit zu wahren, die man sich nur unter der Bedingung fortgesetzter Vervollkommnung erhält. Besonders die englische Industrie, die zur Zeit der Ausstellung von 1851 in künstlerischer Hinsicht höchst rückständig war, hat seit zehn Jahren erstaunliche Fortschritte gemacht. Und wenn sie in demselben Tempo fortfahren sollte, könnten wir bald überholt werden"[1]).

Auch viele andere ließen jetzt ihre Stimme warnend vernehmen. Schonungslos zog die im Jahre 1859 von Charles Blanc gegründete Gazette des Beaux-Arts die Bilanz der Entwicklung[2]). „Ungeheuere Fortschritte in England, Fortschritte

1) Le beau dans l'utile, histoire sommaire de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, Paris 1866, p. 22.

2) Alfred Darcel, Les arts industriels à l'exposition de Londres, in der Gazette des Beaux-Arts, Tome XIII, 1862, p. 313 ff., 437 ff., 538 ff., Tome XIV, 1863, p. 64 ff., bes. 86.

in Deutschland, Stillstand in Frankreich, wo mehr die Mode als der Geschmack sich wandelt", lautete ihr Verdikt. „Bei uns die Neigung, das wahre Aussehen der Dinge aus Liebe zum Augenschein und aus Sucht nach Sparsamkeit zu entstellen. In England eine richtigere Verwendung der Dinge, um ihre immanenten Eigenschaften zur Geltung zu bringen." Die Zeit zum Handeln schien gekommen. Die Regierung selbst ergriff die Initiative. Eine Enquetekommission wurde ernannt, um die Frage des technischen Unterrichtes mit besonderer Rücksicht auf die künstlerische Erziehung der Nation zu untersuchen. Sie tagte in den Jahren 1863/64, indem sie ihre Nachforschungen auch auf das Ausland erstreckte, und veröffentlichte schließlich einen umfassenden Bericht, der in erster Linie den systematischen Ausbau des Zeichenunterrichtes als wichtigste Grundlage aller technischen Leistungsfähigkeit forderte. Gab es doch, wie A. Jacquemart damals erklärte, kein Land in der Welt, wo „der Zeichenunterricht tiefer darniederlag als in Frankreich" [1]). Aber noch ehe die Bureaukratie diesen Anregungen Folge zu geben vermocht, hatten einige Enthusiasten die Führung übernommen. „L'initiative individuelle, s'exerçant avec une infatigable ardeur, dispense le gouvernement d'être le seul promoteur des forces vitales d'une nation", hatte der Kaiser 1862 zu einer Abordnung Industrieller nach ihrer Rückkehr von der Londoner Welt-

---

1) A. Jacquemart, Les beaux-arts et l'industrie, in der Gazette des Beaux-Arts, Tome XVII, 1864, p. 507 ff., bes. 513. Enquête sur l'enseignement professionnel ou recueil de dépositions, faites 1863 et 1864 devant la Commission de l'enseignement professionnel sous la présidence de S. E. M. Béhic. Vol. I: Dépositions, Paris 1864; Vol. II: Rapports et Documents divers, Paris 1865. Eine ganze Literatur über die Frage des Zeichenunterrichtes entstand. Vgl. hierzu: Achille Hermant, De l'influence des arts du dessin sur l'industrie, Mémoire couronné par l'institut, Paris 1857. Théodore Labourieu, L'organisation du travail artistique en France, Paris 1863. L. Alvin, L'alliance de l'art et de l'industrie dans ses rapports avec l'enseignement du dessin en Belgique, Bruxelles 1863. E. Viollet-le-Duc, L'intervention de l'État dans l'enseignement des beaux-arts, Paris 1864 usw.

ausstellung gesagt. „Stimulez chez les individus une spontanéité énergique pour tout ce qui est beau et utile: telle est votre tâche!“ So wurde jetzt „Le beau dans l'utile!“ die Parole, die eine private Vereinigung von Kunstfreunden auf ihre Fahne schrieb.

Die ersten Anfänge dieser Bewegung reichen in ferne Vergangenheit zurück [1]). Schon Ende des 18. Jahrhunderts war im Anschluß an jene erste Pariser Kunst- und Industrieausstellung von 1798 auf das Betreiben François de Neufchâteaus, eine Gesellschaft von Gelehrten, Künstlern und Industriellen entstanden, die sich die Hebung der französischen Industrie, mit besonderer Rücksicht auch auf ihre künstlerische Seite, zum Ziele setzte. Die Zeitverhältnisse waren solchen Bestrebungen nicht günstig. Die Ideale aber, für die man sich damals erwärmt, fanden im 19. Jahrhundert immer neue Anhänger. Mit besonderer Energie wurden sie, offenbar unter dem Einfluß der ersten Londoner Weltausstellung, von dem Pariser Comité central des artistes industriels vertreten, das auf Grund dreier im Jahre 1852 ihm erstatteten ausführlichen Gutachten des Kunststechers Charles-Ernest Clerget, des Bildhauers Jules Klagmann und des Musterzeichners Alfred Chabal-Dussurgey die Errichtung eines eigenen Kunstgewerbemuseums, die Veranstaltung periodischer Ausstellungen von Werken der angewandten Kunst und die Begründung einer kunstgewerblichen Zentralschule forderte, und dieses Programm samt den Denkschriften am 25. November desselben

---

1) Hierzu und zu dem folgenden: Le Beau dans l'utile, histoire sommaire de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, Paris 1866. Le Pavillon de la Commission française, organisé par l'Union centrale à l'exposition d'Amsterdam, in der Revue des arts décoratifs, 4. Année 1883/84, p. 65 ff., bes. 70 ff. Charles Blanc, L'union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, in der Gazette des Beaux-Arts, Tome XIX, 1865, p. 193 ff. Antonin Proust, L'art sous la République, Paris 1892, p. 183 ff. Marius Vachon, Pour la défense de nos industries d'art, Paris 1899, p. 170 ff. Richard Graul, Die Krisis im Kunstgewerbe, Leipzig 1901, p. 21 ff.: Léonce Bénédite, Frankreich.

Jahres durch eine Delegation in St. Cloud dem Prinzen Louis-Napoléon überreichen ließ. „Die Vertreter des Kunstgewerbes", heißt es in Clergets Gutachten, „sind durchaus der Mannigfaltigkeit der individuellen Strebungen überlassen und den Forderungen einer Menge unterworfen, welche die Gewohnheit verloren hat, sich für künstlerische Fragen zu begeistern. So kommt es, daß durch die Gleichgültigkeit der einen und die Unwissenheit der andern der Geschmack verdirbt, entartet und schwindet. Die Zahl der Neuerer sinkt, während die der Nachahmer wächst. Wir erleben seit einigen Jahren eine wahre Anarchie, und die Anarchie, das ist der Verfall. Um nun jene wünschenswerte Einheit wieder herzustellen, denn sie macht die Größe einer Epoche aus, wessen bedarf es da? Der Männer und der Einrichtungen. Die Männer leben. Niemals hat es mehr echtes Talent gegeben. Aber die Einrichtungen fehlen, oder sie sind ungenügend. Und unter diesen Einrichtungen ist die nützlichste das Kunstgewerbemuseum, dessen Begründung wir verlangen. Man füge zu diesem Museum gute Schulen, periodische Ausstellungen und wohlgeordnete Wettbewerbungen hinzu, und man wird eine wahre Renaissance erleben."

Man hatte eine wohlwollende Prüfung der unterbreiteten Vorschläge zugesagt. Tatsächlich blieb alles beim Alten. Doch wurde das Programm 1856 wieder aufgenommen, nachdem es Klagmann gelungen, auf der Pariser Weltausstellung von 1855 zum ersten Male die Unterbringung des französischen Kunstgewerbes in einer selbständigen Galerie durchzusetzen. Noch wichtiger war die Vereinigung der Interessenten zur Société du progrès de l'art industriel im Juli 1858, die, nachdem sie einige Jahre ein ziemlich stilles Dasein geführt, 1861 auf Antonin Prousts Betreiben im Industriepalast der Champs-Élysées die erste Pariser Kunstgewerbeausstellung veranstaltete. Schon 1863 konnte man ihr eine zweite folgen lassen, und das Bestreben, diese Einrichtung zu einer dauernden zu machen, weckte das Verlangen nach einer festeren Organi-

sation. So schlossen sich denn am Tage der Preisverteilung die wichtigsten Aussteller enger zusammen und gründeten unter der Führung des Architecte-décorateur E. Guichard die Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, die im Juli 1864 die ministerielle Bestätigung erhielt. Als seine Aufgabe bezeichnete der Verband, „d'entretenir en France la culture des arts qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile". Man hoffte, wie Artikel II des Statuts besagte, sie durch die Errichtung eines Musée rétrospectif et contemporain und einer Bibliothèque d'art ancien et moderne, durch die Einführung von Fachkursen und öffentlichen Vorträgen, durch die Veranstaltung von Ausstellungen und Preisbewerbungen zu lösen. Schon im September 1864 konnte die Gesellschaft mit Hilfe von Ankäufen und Geschenken, sowie zahlreichen Leihgaben Museum und Bibliothek eröffnen und in Erwartung der geplanten École centrale des arts industriels eine Reihe von Fachvorlesungen abhalten lassen. Eine im August 1865 vom Verein organisierte große Kunstgewerbeausstellung, welche in einer „retrospektiven" Abteilung erstmalig auch die im Privatbesitz befindlichen Schätze dem größeren Publikum zugänglich machte, stellte alle bisherigen in Schatten [1]).

Groß war die Beteiligung von Künstlern und Kunstfreunden an der Union centrale, die in den ersten Jahren ihres Bestehens eine emsige Tätigkeit entfaltete. „Ihre Geschichte ist die der Wiedergeburt des Kunstgewerbes, alle Anregung in dieser Richtung ist von dort ausgegangen", konnte Vachon später mit gutem Grunde sagen. Aber jene Begeisterung war nicht von Dauer. Nur zu schnell sollte sich ein Wort de Chennevières' bewahrheiten, der das französische Volk als „l'un des plus routiniers, qui soient au monde, avec ses appa-

1) Ausführliche Berichte darüber von Darcel, Mantz, Gersaint, Jaquemart und Lenormant in der Gazette des Beaux-Arts, Tome XIX, 1865, p. 289 ff., 326 ff., 369 ff., 385 ff., 427 ff., 459 ff., 507 ff., 546 ff.; Tome XX, 1866, p. 5 ff., 48 ff., 166 ff., 214 ff.

rences de passion pour le progrès, et l'un des plus entichés du besoin de laisser tout faire à l'État", bezeichnet hat.

„Wollte man nach dem urteilen", erklärt A. v. Zahn einige Jahre später, „was in der Presse über die beiden Ausstellungen der Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie von 1863 und 1865 (beide Male waren ein Musée rétrospectif, neue Kunstgewerbeerzeugnisse und Arbeiten der Zeichenschulen aus ganz Frankreich vereinigt) und über das Projekt derselben, ein großartiges Collège für kunstgewerblichen Unterricht zu gründen, gesagt worden ist, so wären diese Bestrebungen von der allerhöchsten Wichtigkeit für die französische Industrie. Umsomehr war ich verwundert, diese vielbesprochene Union in einem erbärmlichen Lokal der Place Royale mit einem ganz dürftigen Museum von Altertümern, mit einer höchst unbedeutenden Bibliothek eingerichtet, und in dem elegant gedruckten Prospekt des Collège weiter nichts als ein höchst phantastisches und unpraktisches Projekt zu finden. Es war mir unbegreiflich, wie eine Anzahl namhafter Männer aus den Kreisen der Kunst und Kunstindustrie sich dem Begründungskomitee eines so ganz die praktischen Bedürfnisse verkennenden Unternehmens anschließen konnten. Die Verwirklichung des Planes scheint denn auch nicht so bald bevorzustehen, da von dem erforderlichen Kapital von 4 Millionen Frcs. seit der Feststellung des Projektes im September 1866 bis zum August dieses Jahres nicht mehr als ca. 350 000 Frcs. gezeichnet waren" [1]).

1) A. v. Zahn, Bericht über die Resultate des Kunstunterrichtes in bezug auf den Fortschritt der Kunstgewerbe nach den Ergebnissen der Pariser Weltausstellung von 1867, erstattet im Auftrage des k. sächs. Ministeriums des Innern, Leipzig 1868, p. 17 f. Berechnet auf 900 Schüler, Pensionäre und Externen, welche jährlich 1700, 3000 und 800 Frcs. zahlen sollten, mit sechsjährigem Kursus „einer ernsthaften klassischen und literarischen Erziehung, vereinigt mit den eingehendsten Kunststudien", sollte dieses Collège den Söhnen der begüterten Klassen, welche sich der Kunstindustrie widmen (man rechnete auf die Söhne der reichen Industriellen), eine Art von idealer Ausbildung geben, während weder Lehrer für die Zeichenschulen, noch Fachzeichner aus diesen Anstalten hervorgehen konnten.

In der Tat blieb es dabei. Und doch hätte Frankreich, einstmals in dieser Hinsicht das Vorbild ganz Europas, sehr wohl eine Erneuerung seines kunstgewerblichen Schulwesens brauchen können. War doch nach v. Zahn neben den über das ganze Land verbreiteten Abendschulen für Zeichnen und Modellieren (Écoles de Dessin) und einigen Spezialschulen, wie derjenigen in Sèvres, die eben damals reorganisierte École Impériale et Spéciale de Dessin et des Mathématiques pour l'application des Beaux-Arts à l'industrie zu Paris die einzige, welche nicht nur die Fortbildung im Zeichnen neben der Berufstätigkeit, sondern die selbständige Ausbildung für das Kunstgewerbe zum Ziele hatte. Anstatt jedoch energisch zu handeln, erschöpfte man sich in fruchtlosen Beratungen. Ein im Jahre 1869 auf Betreiben der Union centrale einberufener internationaler Kongreß, der unter Berücksichtigung der in den verschiedenen Ländern gemachten Erfahrungen den Charakter und die Produktionsbedingungen des modernen Kunstgewerbes, den Einfluß des Geschmackes auf die Gütererzeugung und die Mittel zu seiner Hebung, sowie das Problem der kunstgewerblichen Erziehung erörtern sollte, endete nach sechstägigen Verhandlungen mit einer Reihe beachtenswerter Resolutionen, die mit besonderem Nachdruck die Einführung des Zeichenunterrichtes in den Volksschulen empfahlen[1]). Doch machte der Krieg aller weiteren Diskussion ein Ende, indem er zugleich die Verwirklichung der angestrebten Reformen in unbestimmte Ferne hinausrückte.

Mit der Wiederkehr ruhiger Zeiten nahm auch die Union centrale allmählich ihre Tätigkeit wieder auf. Neue Männer, wie E. André und H. Bouilhet traten an ihre Spitze. Auch eine Revue mensuelle des Beaux-Arts appliqués à l'industrie wurde 1874 unter dem Titel Bulletin de l'Union centrale zur literarischen Vertretung kunstgewerblicher Interessen ge-

1) Genaueres hierüber bei Proust, L'art sous la République, p. 218 ff.

gründet. Aber gerade dieses dürftige Blättchen nichtssagenden Inhalts spiegelt in den sechs Jahren seines Erscheinens überzeugend den unaufhaltsamen Verfall jener Bestrebungen wieder, die man zehn Jahre zuvor mit fortreißendem Schwung in Szene gesetzt hatte. Nur auf dem Gebiete des Ausstellungswesens pflegte der Verein die alten Traditionen, indem er sowohl 1874 wie 1876 Kunstgewerbeausstellungen veranstaltete. Wie wenig jedoch Frankreich imstande gewesen war, mit dem englischen Rivalen Schritt zu halten, trat auf der Pariser Weltausstellung von 1878 mit erschreckender Deutlichkeit zutage.

In der Kunstindustrie, hatte Friedrich Pecht noch 1867 gesagt, behaupte Frankreich eine „unbestreitbare Superiorität". Und dieses Urteil wurde 1873 auf der Wiener Weltausstellung von Julius Lessing bestätigt. Nach wie vor habe dieses Land „die Führung der europäischen Gruppen in allen Teilen des Kunstgewerbes in fast unbeschränkter Weise". Im Gebiete der eigentlichen Muster und sonstigen feinen Techniken sei die von dort ausgehende Mode fast überall maßgebend. Bei keinem Volke endlich sei die eigentliche Arbeit, d. h. die technisch sorgsame und gewissenhafte Durchführung, soweit gediehen wie bei den Franzosen. Namentlich ihre Möbelindustrie, hatte Justus Brinckmann hinzugefügt, behaupte „ihren ersten Rang unter den Möbelindustrien aller Länder". Nicht nur durch den Reichtum der auf ihre kostbarsten Erzeugnisse angewandten technischen Künste und ihre Verschwisterung mit der bildenden und bauenden Kunst, auch durch ihren Umfang sei sie von hoher Bedeutung für den Wohlstand des Landes. Und selbst 1878 hatte man noch die Universalität und Assimilationsfähigkeit der Franzosen gerühmt, die es verständen, „das Schönste und Beste, was sich an Produkten der Neuzeit wie der Vergangenheit in irgend einem Teile des Erdballes auffinden lasse, ohne weiteres und mit absoluter Sicherheit als künstlerisches Eigentum aufzu-

nehmen", alle erdenklichen Richtungen in „reizender, lieblicher, spielender Weise anzuwenden"[1]).

Aber dieses Lob ward immer häufiger durch herben Tadel abgeschwächt. Schon 1867 war Jakob Falke, damals weit über das Ziel hinausschießend, gegen Frankreich zu Felde gezogen. Der französische Geschmack, so ließ er sich vernehmen, sei der „Ungeschmack". Seine Elemente seien die seiner eigenen Kunstvergangenheit, der Stil Ludwigs XIV., XV. und XVI., der Stil „des überladenen Bombastes und der Perücke, der Künstelei und Geziertheit, des Zopfes und der schwächlichen Degeneration", denen sich als viertes Element in naturalistischer Ausführung die Blume zugeselle. Überhaupt sei das Ziel der französischen Kunstindustrie nicht mehr das Schöne, sondern das Neue, das Pikante, das Interessante, nicht Gebrauchsgegenstände zu schönen zu machen, sondern außerordentliche Dinge zu schaffen, die nur scheinbar die Bestimmung hätten, auf welche ihre Formen hindeuteten, tatsächlich zur bloßen Zierde des Salons dienen sollten. Besonders in der Möbelindustrie gehe der Schein vor Wahrheit. Der Franzose setze sich oft über die Zweckmäßigkeit hinweg und gebe diese selbst völlig auf. Er hänge seinen Schmuck ganz nach Willkür an, ohne Rücksicht auf den Grundbau des Gegenstandes, ohne Rücksicht auf seine Gliederung. So sei ihm das Ornament nicht herausgewachsen aus dem Gegenstande wie das Laub aus dem Baume, wie die Blume aus der Pflanze, sondern es sei nur angehängt. In der Tat sei es ein bloßer Aufputz. Wolle man daher jene künstlerische Weise einen Stil nennen, so sei es ein Puppen-

---

1) Friedrich Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867, Leipzig 1867, p. 232 ff. Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung im Jahre 1873, III. Band, 2. Abteilung, Braunschweig 1874, p. 438 ff. Julius Lessing, Das Kunstgewerbe auf der Weltausstellung von 1873, Berlin 1874, p. 5 f., 227 f. Berichte von der Pariser Weltausstellung 1878, Berlin 1878, p. 140 ff., bes. 144. Heinrich Frauberger, Die Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung, Leipzig 1879, p. 58 f.

stil. „Putz", das sei der französische Geschmack im Leben wie in der Kunst[1]).

Mochten nun andere in ihrer Kritik auch nicht ganz so weit gehen, wie Falke dies 1867 und 1873 gewagt, im Grunde teilten sie seine Ansicht. „Der alte Aberglaube an den allein seligmachenden Geschmack der Franzosen", erklärte Bruno Bucher 1873, „ist ebenso überwunden, wie die ehemalige Verehrung jeder von ihnen aufgebrachten politischen Mode." Das gelte auch für den, der ihnen „ihr einziges Talent im Zu- und Herrichten, im Aufputzen und Zustutzen, im Richten, Stellen und Beleuchten, um eine gefällige Wirkung hervorzubringen", auch heute noch nicht absprechen wolle. Mangel an Originalität, an Reinheit der Empfindung war es, was man den Franzosen einmütig vorwarf. Und Pecht hatte Recht, wenn er 1878 betonte, die Ausstellungen, auf denen Frankreich zuerst eine so dominierende Rolle gespielt, auf denen es auch heute noch herrsche, bezeugten doch bereits in allen Ecken, daß diese Herrschaft immer erfolgreicher bestritten werde und keineswegs so unerschütterlich sei, als man beim ersten Anblick ohne genauere Untersuchung glauben möchte. Man habe das dunkle Gefühl, daß man drei Viertel der Erzeugnisse, die jetzt so überraschend und elegant dastehen, in einem Menschenalter nicht mehr werde ohne Widerwillen, ja Abscheu ansehen können[2]).

---

1) Jakob Falke, Die Kunstindustrie in der Gegenwart, Studien auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867, Leipzig 1868, p. 83 ff., bes. 112. Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873, Wien 1873, p. 145 ff. Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, herausgegeben von Karl von Lützow, Leipzig 1875, p. 41 ff.: Das Kunstgewerbe von Jakob Falke, bes. p. 43 ff., 142 ff.

2) Bruno Bucher, Über ornamentale Kunst auf der Wiener Weltausstellung, Berlin 1874, p. 38 ff. Friedrich Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873, Stuttgart 1873, p. 313 ff. Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878, Stuttgart 1878, p. 157 ff., bes. 177 ff., 201. A. Rosenberg, Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung, in der Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. XIV, 1879, p. 15 ff., 77 ff., 207 ff., 244 ff., bes. 208 ff.

Während so der Nimbus Frankreichs allmählich verblaßte, begann Englands Stern immer heller zu erstrahlen. Den ersten Fortschritten der fünziger Jahre waren in den sechziger größere gefolgt. Bald war kein Zweifel mehr, daß es sich anschickte, Europas Führung auf kunstgewerblichem Gebiete zu übernehmen. Schon 1867 sprach Falke sich in diesem Sinne aus, noch klarer einige Jahre später auf der Wiener Weltausstellung. „Die nunmehr zwanzigjährigen Bemühungen zur Reform des Geschmackes und zur Hebung der englischen Kunstarbeit", bemerkt er, „haben das Resultat gehabt, daß sich England, sonst der letzte, jetzt unter die ersten Staaten auf diesem Gebiete gestellt hat, daß es selbst Frankreich in manchen Zweigen erfolgreich Konkurrenz bietet, und daß sein eigener Geschmack in der Tat umgeschaffen ist." Allerdings sei das Ziel noch nicht erreicht, der Gesamteindruck noch kein befriedigender, weil durch das Ganze „ein Zug der Verwilderung" gehe. Die englischen Arbeiten machten auf der Ausstellung den Eindruck, als fänden sie sich nicht, als bedürften sie der Führung, als irrten sie ziellos umher. Gerade das Gegenteil von dem, was man erwartet hätte. Ähnlich äußerte sich Lessing. Die englischen Leistungen seien unharmonisch. Man finde die vorzüglichsten Arbeiten unvermittelt neben Stücken, die „töricht in der Erfindung und plump in der Ausführung" seien. Die geistigen Urheber der ersteren aber seien fast durchgehends Franzosen, die man nach England hinübergenommen. Auch von anderer Seite wurde den Engländern noch immer eine gewisse Anlehnung an Frankreich zum Vorwurf gemacht. Das änderte sich in den nächsten Jahren. Bezeichnend hierfür war es, daß gerade Lessing auf der Pariser Weltausstellung von 1878 der englischen Abteilung „ein eigentümliches, selbständiges Leben" nachrühmen konnte, das auf vielen Gebieten, besonders auf dem der Möbeltischlerei und Zimmerausstattung, schon nichts Gemeinsames mehr mit Frankreich

habe und den Keim zu unabhängiger Weiterentwicklung in sich trage [1]).

Jene Tendenzen, die de Laborde in England auf einzelnen Produktionsgebieten schon 1851 beobachtet, hatten sich unterdessen immer weiter ausgebreitet. Zu Ende der sechziger Jahre ist kein Zweifel mehr, daß man es mit einer ganz eigenartigen Formenwelt zu tun hat. Pecht und Falke glauben ihr Wesen in einer „erneuten Würdigung des Zweckmäßigen" erkennen zu dürfen, wodurch diese Kunstweise der modernen französischen direkt entgegengestellt werde. Zwar sei noch kein eigentlicher Stil geschaffen, aber der Weg dahin betreten. „Die Reinheit und Richtigkeit, die Harmonie der Formen und Verzierungen mit dem Zwecke oder der Idee, in Übereinstimmung mit dem Material", das sei es, was allem Englischen den Charakter der Gemeinsamkeit aufdrücke. Dieser sei namentlich auch bei einer großen Anzahl von Sitzmöbeln zu bemerken. Es seien „einfach gebaute, würdevolle und angemessen verzierte Sessel und so im Einklang mit dem Material, als ob sie gar nicht anders sein könnten". Auf der Pariser Weltausstellung von 1878 scheint diese Entwicklung zu einem gewissen Abschluß gelangt. Pecht wie Lessing verweilen länger dabei, und letzterer sieht in dieser Erscheinung „eines der merkwürdigsten Ergebnisse der ganzen Weltausstellung" [2]).

---

1) Falke, Die Kunstindustrie der Gegenwart, p. 116 ff. Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873, p. 135 ff. Das Kunstgewerbe, in v. Lützow, Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, p. 153 ff. Lessing, Das Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, p. 230. Berichte von der Pariser Weltausstellung 1878, p. 8 f., 90 ff.

2) Amtlicher Bericht über die allgemeine Pariser Weltausstellung im Jahre 1855, p. 628 ff. Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867, p. 308 ff. Falke, Die Kunstindustrie der Gegenwart, p. 116 ff. Das Kunstgewerbe, in v. Lützow, Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, p. 50 ff. Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung von 1878, p. 204 ff. Lessing, Berichte von der Pariser Weltausstellung 1878, p. 94 ff., 126, 163 ff.

Die Engländer, sagt er, beginnen, nachdem sie alle älteren künstlerischen Reminiszenzen abgestreift, lediglich aus der modernen Konstruktion ihrer Geräte heraus ihnen eine eigenartige Kunstform zu geben. Diese Umbildung sei bereits vollzogen auf dem Gebiete von Schiff- und Wagenbau. Hier bestehe die Schönheit allein in der Knappheit und Zweckdienlichkeit der Form, in der Anmut der Linienführung, gerade so wie bei dem edelsten Gebilde griechischer Kunst, der Trinkschale, die Schönheit in dem Schwung der Linien bestehe. Diese Tendenz zeige sich besonders auch bei den Möbeln. Eine Menge eigenartig und voraussetzungslos gegebauter Stücke sei zu beobachten, die lediglich aus ihrer Zweckbestimmung heraus mit dem einfachsten Aufwand von Technik und Material hergestellt seien. „Das konstruktive Leisten- und Rahmenwerk, welches einer einfachen Zimmermannsarbeit zugrunde liegt", fährt er fort, „ist die Basis des Aufbaues. Gesteigert ist die dekorative Wirkung nur durch die höhere Zierlichkeit und Schlankheit aller Profile, durch die angemessene und anmutige Verteilung der einzelnen Räume. Die eingefügten Bretter brauchen nur nach beiden Seiten überzuragen, um wieder zierliche Borde zur Aufstellung von allerlei Gerät zu bilden. Das rechtwinklige Fachwerk, das sich durch einfache Überschneidung der leichtprofilierten Holzleisten bildet, kann entweder als offenes Fach, oder auch mit Türen oder Glasscheiben als geschlossener Raum behandelt werden. Hierdurch bekommt ein derartiger Schrank eine überraschende Mannigfaltigkeit, welche sich nicht herschreibt aus der Verwendung mannigfacher, anderswoher entlehnter Formen, sondern aus der wirklichen Konstruktion, aus der wirklichen Bestimmung des Gerätes erwachsen ist. Das Einhängen der Türen an eisernen oder messingnen Bändern wird ohne Hülle vorgeführt. Die Bänder und Beschläge werden zum wirklichen Schmuck."

Dieses neue Hausgerät zeige eine innere Verwandtschaft mit dem der Gothik. Dem entspreche auch seine Deko-

ration. Die verwandten Naturformen dienten nicht etwa dazu, bestimmte organische Gedanken zum Ausdruck zu bringen, sondern seien nur ein zugefügter Schmuck für diejenigen Flächen, welche eine bestimmte konstruktive Leistung nicht zu erfüllen hätten, was namentlich für die in das Rahmenwerk eingesetzten Füllbretter gelte. Solange man hierbei in England aus eigenen Mitteln geschöpft, seien allerlei Wunderlichkeiten zum Vorschein gekommen. Jetzt aber habe man erkannt, daß in der japanischen Art, Tiere, Pflanzen und andere organische Gebilde darzustellen, genau das enthalten sei, was man für die Dekoration dieser neuen Möbelformen brauche. Gerade wie die Kunst Vorderasiens für das Gebiet der Flächenmuster der Gothik des 13. Jahrhunderts zu Hilfe gekommen, so sei jetzt der Einfluß dieser japanischen Formen ein großer und tiefgehender, und man werde nicht fehlgehen, wenn man in der Verbindung dieser beiden Richtungen, der konstruktiven mit der naturalistischen, ein Lebensmoment der modernen Kunst erblicke, das wichtiger und bedeutsamer sei, als alle auch noch so schönen Reproduktionen der Kunstwerke vergangener Zeiten.

Diese Richtung aufs „Struktive und Rationelle in den Dingen“ war es, die dann einige Jahre später Dohme in seiner Studie über das englische Haus auch als die künstlerische Eigentümlichkeit der britischen Baukunst geltend machte. „In der heutigen englischen Architektur ist die freiwillige Beschränkung der Mittel, die Vermeidung des Prunkenden, alles nur Schmuck häufenden, bereits Gesetz“, erklärt er. „Dafür aber sind die ästhetischen Ansprüche vertieft: Eleganz der Erscheinung, Rhythmus der Verhältnisse, welche aus der Zweckdienlichkeit hergeleitet sind, Sorgfalt der Detaillierung, Vorzüglichkeit der Arbeit sind die Forderungen.“ Das sei keine Modekrankheit. Vielmehr scheine hier das Einsetzen einer neuen Entwicklungsperiode der Kultur vorzuliegen, einer Periode, die hinwegführe von dem ornamentfreudigen

Kunstcharakter der Renaissance zu neuen, noch verschleiert vor uns liegenden Zielen[1]).

„Durch diese Ausstellung hat England zum ersten Male in einem imponierenden Gesamtbilde die gewaltigen Fortschritte gezeigt, die seine Industrie in dem letzten Jahrzehnt gemacht", so kennzeichnete Rosenberg die Sachlage. „Auf zwei Gebieten, auf dem der Glasindustrie und der Keramik, hat England die französische Industrie geschlagen, auf vielen anderen Gebieten ist England ihr ebenbürtig geworden oder doch in gefährliche Nähe gerückt. Mit einem Wort: die bisherige Alleinherrschaft der französischen Industrie ist gebrochen. Das ist das wichtigste Ergebnis der Pariser Weltausstellung, ein Ergebnis, welches die Franzosen selbst, die auf ihren Lorbeeren ausruhen zu können glaubten, am wenigsten vermutet haben"[2]). Auch diese selbst wagten es nicht mehr zu bestreiten. Verblüfft standen die Industriellen Frankreichs vor den Möbeln, Teppichen, Spitzen, Stickereien, Metallarbeiten, Schmucksachen, Glaswaren und Poterien, welche die Werkstätten von London, Birmingham, Glasgow, Nottingham, Worcester, Manchester usw. herübergesandt. Naiv suchte man sich damit zu trösten, daß es großenteils französische Arbeiter wären, die Frankreich geschlagen, daß die Verbannten des Faubourg Saint Antoine, de Belleville, de Ménilmontant, du Marais und du Temple alledem den Stempel ihrer geschickten Hände und ihrer erfinderischen Hirne aufgeprägt, nachdem die Kriegsgerichte sie nach England vertrieben. Nur konnte man nicht leugnen, daß sie da drüben einen andern Geschmack angenommen, während man umgekehrt in Paris, seitdem die Engländer auf der Ausstellung von 1878 triumphiert, nach den Versicherungen eines Vertreters der Möbelbranche fast nur noch englische Möbel nach englischen Mustern

1) R. Dohme, Das englische Haus, eine kultur- und baugeschichtliche Skizze, Braunschweig 1888, p. 41 f.

2) A. Rosenberg, Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung, in der Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. XIV, 1879, p. 16.

anfertigte, was beweise, daß man selber keine neuen Formen habe schaffen können [1]). Nos industries d'art en péril! Dieser alarmierende Titel eines Buches, in dem Vachon 1882 auch auf Grund der Ergebnisse der Handelsstatistik die prekäre Lage Frankreichs beleuchtete, sprach zum ersten Male offen aus, was man seit Jahren gefürchtet und doch immer wieder zu verheimlichen gesucht.

„Es ist erforderlich, ja, es ist dringend notwendig, einen Verwaltungszweig zu schaffen, der das Mittelglied zwischen den Künsten im strengen Sinne und den Kunstgewerben bilde, welche die Anwendung der ersteren darstellen", hatte de Chennevières Mitte der siebziger Jahre erklärt. Der Ernst der Lage ließ diese Forderung jetzt besonders zeitgemäß erscheinen. Das Ministerium Gambetta, das am 14. November 1881 ans Ruder kam, suchte sie zu verwirklichen, indem es ein Ministère des Arts gründete und seine Leitung Antonin Proust übertrug. Eine schon am 14. Dezember desselben Jahres vom Minister berufene Kommission zur Untersuchung der Lage der Kunstgewerbe und ihrer Arbeiter, die vom 4. Januar 1882 bis Mitte 1883 ohne Unterbrechung im Conservatoire des Arts et Métiers tagte, sollte tiefgreifende Reformen vorbereiten [2]).

„Es ergibt sich aus den angestellten Erhebungen", heißt es in dem von Proust verfaßten Enquete-Bericht, „daß mit Ausnahme einiger weniger Luxusindustrien, die durch die Anhänglichkeit eines beschränkten Kundenkreises eine Belohnung für ihre Anstrengungen finden, unsere Kunstgewerbe

---

1) Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art, Paris 1884, p. 7.

2) Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art, p. V ff., XXVI ff., XXIX ff. Marius Vachon, Nos industries d'art en péril! Un musée municipal d'étude d'art industriel, Paris 1882, p. 11 ff. Gleichzeitig tagte eine Enquetekommission der Chambre Syndicale des négotiants commissionaires de Paris (Vachon, a. a. O. p. 27 ff.). Über die Tätigkeit des Ministère des Arts vergl. Proust, L'art sous la République, p. 10 ff.

in ihrer überwiegenden Mehrzahl vom Verfall bedroht sind.“ Neben Gründen allgemeiner Art, wie der modernen Technik und Absatzweise, sei dies vor allen Dingen dem Fehlen geeigneter Gewerbekorporationen und eines entsprechenden Unterrichtssystems zuzuschreiben. „Nur indem wir die Fachbildung reformieren, ihr die Entwicklung und den Charakter geben, deren sie bedarf, werden wir imstande sein, unsere Vorzüge wieder zu erlangen und zu erhalten, d. h. die schöpferischen Eigenschaften zu erwecken, die uns eigentümlich sind, und den Erfindungsgeist wieder zu gewinnen, der sich heute unfähig erweist, gegen die leichte Nachahmung der Vorbilder der Vergangenheit anzukämpfen, die sich die mechanischen Produktionsmethoden mit einer automatischen Gelehrigkeit angeeignet haben.“ Im einzelnen empfahl man dann die Förderung des Zeichenunterrichtes in den Volksschulen und in den Lehrerbildungsanstalten, eine bessere Dotierung der Lehrwerkstätten, die Begründung von Kunstgewerbemuseen und kunstgewerblichen Fachschulen, sowie die entsprechende Unterstützung der durch private Initiative ins Leben gerufenen, endlich die Zusammenfassung aller reformierenden Kräfte in einer Zentralbehörde auf der Grundlage eines einheitlichen Programms. Studien im Ausland über die Kunstgewerbemuseen, den kunstgewerblichen Unterricht und die Lage des Kunstgewerbes im allgemeinen, mit denen man Vachon betraute, sollten weiteres Material zur Lösung der verschiedenen Aufgaben liefern[1]).

Der Sturz des Ministeriums Gambetta im Januar 1882, der die Auflösung des soeben erst gegründeten Ministère des Arts nach sich zog, machte die Hoffnungen der Reformer größtenteils zunichte. Um so wichtiger war es, daß die staat-

1) Marius Vachon, Rapport sur la mission confiée en 1888, ayant pour but d'étudier les musées et écoles d'art industriel et la situation des industries artistiques en Italie, en Autriche-Hongrie et en Russie, Paris 1885. Gleiche Berichte erschienen über die Schweiz und Rheinpreußen 1886, Belgien und Holland, sowie Dänemark, Schweden und Norwegen 1888, England 1890.

liche Kunstpflege während jener kritischen Periode in den Händen eines Mannes lag, der das volle Verständnis für die Größe seiner Pflichten hatte. Die Einführung des obligatorischen Zeichenunterrichtes in den Volksschulen, die Begründung von Anstalten zur Heranbildung geeigneter Lehrkräfte, die Errichtung kunstgewerblicher Fachschulen ist in erster Linie das Werk des Marquis de Chennevières, dem auch jene, allerdings arg vernachlässigte Abteilung für modernes Kunstgewerbe im Musée du Luxembourg zu verdanken ist. So konnte man denn Ende der achtziger Jahre wesentliche Fortschritte konstatieren. „Wenn sich im Programm der Volksschule nur geringe Veränderungen vollzogen haben", betont Proust, „wenn Lehrer, die im Zeichnen unterrichten können, die Ausnahme sind, weil sie die Lehrerbildungsanstalten hierfür nicht vorbereitet, wenn hinsichtlich dieser nur ungenügende Anstrengungen gemacht, und der Zeichenunterricht in den Lyceen und Gymnasien durch die obere Schulbehörde unterbunden worden ist, so haben dafür die zahlreicheren und besser ausgestatteten Fachschulen unbestreitbare Dienste geleistet, und wir können berechtigtermaßen auf unsere Erfolge stolz sein" [1]).

---

1) Proust, L'art sous la République, p. 58 f. B. Bucher, Kunstgewerblicher Unterricht in Frankreich, in den Mitteilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, N. F., Bd. II, 1888/89, p. 249 ff. Über die weitere Entwicklung vergl. Notice illustrée sur la première exposition des écoles départementales des beaux-arts et d'art appliqué à l'industrie, organisée par le sous-secrétariat d'état des beaux-arts, du 25/XI. au 12/XII. 1905 à l'École des beaux-arts, Paris 1905, bes. p. 11 ff. P. Verneuil, À propos des expositions des écoles d'art décoratif, in Art et Décoration. Tome XVI, 1907, p. 101 ff. Danach scheinen die praktischen Erfolge dieser Unterrichtsorganisation allerdings fragwürdiger Natur. „Was weiß denn ein Schüler beim Verlassen der Kunstgewerbeschule?" fragt ein Sachkenner. „Nichts, ehrlich gesagt, nichts vom Handwerk, das er zu betreiben haben wird, nichts von der praktischen Technik. Alles hat er noch zu lernen, und oft lernt er es nicht. Er bleibt Musterzeichner und wird Muster entwerfen, welche die Industriellen werden umgestalten müssen, um sie verwenden zu können."

Jedenfalls blieb auch in dieser neuen Ära staatlicher Tätigkeit noch ein weites Feld für die private Initiative. Besonders die Museumsfrage harrte noch immer der Erledigung. Hier hatte auch die Union centrale am meisten versagt. Von einer systematischen Fortbildung der spärlichen Anfänge einer kunstgewerblichen Sammlung, wie man sie Ende der sechziger Jahre im ersten Enthusiasmus geschaffen, war keine Rede gewesen. So kam es, daß der Union centrale 1873 in der Société du Musée des Arts décoratifs sogar eine Rivalin erwuchs, die Paris mit einem Institut nach Art des South Kensington Museums zu beschenken versprach. Träger klangvoller Namen stellten sich an die Spitze des Unternehmens, eingehende Beratungen über die zweckmäßigste Organisation des künftigen Museums wurden angestellt. Aber die praktischen Erfolge aller dieser Bemühungen blieben gering, weil das Wichtigste, die finanziellen Mittel fehlten. Erst die Mißerfolge Frankreichs auf der Weltausstellung von 1878 brachten diese wichtige Angelegenheit in schnelleren Fluß[1]).

Die Begründung eines eigenen kunstgewerblichen Organs an Stelle des völlig bedeutungslosen Bulletin mensuel de l'Union centrale, der Revue des Arts décoratifs, die, wie es in der von de Chennevières verfaßten Einführung heißt, die von der Union centrale und der Société du Musée des Arts décoratifs vertretenen Ideen und Prinzipien im Lande verbreiten sollte, eröffnete eine Bewegung, die in den ersten Tagen des Jahres 1882 zur Verschmelzung der beiden rivalisierenden Gesellschaften und zur Begründung der Union centrale des Arts décoratifs führte. Mit vereinten Kräften wollte man jetzt den ins Stocken geratenen Ausbau des Kunstgewerbemuseums in Angriff nehmen. Eine noch in demselben Jahre veranstaltete Lotterie sollte zur Beschaffung der erforderlichen Mittel dienen. Äußere Umstände verschuldeten es, daß ihr Ertrag schließlich weit hinter den Bedürfnissen zurückblieb. Nur $5^1/_2$ Millionen Frcs.

1) Genaueres darüber bei Proust, L'art sous la République, p. 226 ff.

konnten unter großen persönlichen Opfern flüssig gemacht werden. Dann bereitete der Mangel einer geeigneten Unterkunft neue Schwierigkeiten, die sich nur nach langjährigen Kämpfen überwinden ließen, wobei dahingestellt bleiben mag, ob die Schuld an dieser Verzögerung mehr den Schikanen der Behörden oder den Schwächen der Union centrale beizumessen ist. „Im Grunde nämlich", erklärte Arsène Alexandre bissig, „hängt sie nur an einem, daran aber auch mit allen Kräften: dem Namen nach zu existieren, Präsidenten, Vizepräsidenten und Würdenträger zu besitzen, um in den Bureaux intriguieren, Ausstellungen veranstalten oder nach Bedarf desorganisieren zu können und ihre Günstlinge dekorieren zu lassen." Im übrigen zeige sich, daß sie akademische Formeln, Stile erhalten und verbreitet habe, die in nichts der Kunst und der Wissenschaft unseres Zeitalters entsprächen, daß sie Ideen verteidigt, die dem Geiste des französischen Volkes und der freien Erzeugung schöner Luxusartikel wie wahrer Gebrauchsgegenstände nur zuwider sein könnten. Wie dem auch sei, jedenfalls hat die Sammlung erst 1905 in den Räumen des Pavillon de Marsan eine bleibende Stätte gefunden, und auch die kunstgewerbliche Fachbibliothek ist von der Place des Vosges dorthin übergesiedelt[1]).

1) Ph. de Chennevières, Souvenir d'un directeur des beaux-arts, 2. Partie, Paris 1885, p. 72 ff. Antonin Proust, L'art décoratif et le musée national du quai d'Orsay, Paris 1887. Rapport au nom du conseil d'administration de l'Union centrale des arts décoratifs à l'assemblée générale du 30 oct. 1890, Paris 1890. Arsène Alexandre, La farce des arts décoratifs, im Figaro vom 10. Aug. 1897. Marius Vachon, Pour la défense de nos industries d'art, Paris 1899, p. 137 ff. P. Vitry, Le nouveau musée de arts décoratifs, in Art et Décoration, Tome XVIII, 1905, p. 65 ff. Tristan Leclère, Le nouveau musée des arts décoratifs in L'art décoratif, Année 1905, 2. Sémestre, p. 69 ff. Wie wenig übrigens die Meinungen auch jetzt noch geklärt waren, möge daraus hervorgehen, daß einzelne bedeutende Kunstkenner grundsätzliche Gegner des Museumsgedankens blieben. So erklärt Huysmans: „Sans ambage, j'avouerai tout de suite, que je n'attends rien d'utile de la création d'un tel musée; d'abord parce que les objets qui le composeront, seront pour la plupart apocryphes, les apostilles parlementaires devant forcément nous imposer l'acquisition d'un tas

Glücklicher war man auf dem Gebiete des Ausstellungswesens, wo man an die Tradition der sechziger und siebziger Jahre anknüpfen konnte. So bereiteten die von der Union centrale veranstalteten Ausstellungen der Jahre 1880, 1882, 1884 und 1887 gewissermaßen jene Pariser Weltausstellung von 1889 vor, die einen Markstein in der Geschichte des französischen Kunstgewerbes bedeuten sollte. „Ich gestehe", sagt Falke, „ich bin nicht mit allzu schmeichelhaften Erwartungen für die französische Industrie nach Paris gekommen. Ich erwartete, im Eifer recht zu imponieren, eine Fülle forcierter Leistungen nach dem Muster des Eiffelturmes auch in der Industrie zu finden, eine Fülle von Absonderlichkeiten mit Bizarrerien und Übertreibungen, von denen der französische Geschmack auf allen Ausstellungen Proben zu zeigen pflegte. Ich finde sie nicht oder nur ganz vereinzelt in verhältnismäßiger Bescheidenheit. Vielmehr finde ich Maß und feines Urteil, bei allem Reichtum der Gegenstände, mehr als jemals. Ich finde den französischen Geschmack verbessert, nicht verschlechtert." Die Ausstellung beweise, so schließt er, daß Frankreich an Größe, Mannigfaltigkeit, Ausdehnung und Reichtum seiner Kunstindustrie durchaus oben anstehe. Kein anderes Land könne sich darin mit ihm vergleichen. Aber freilich die Leitung des Geschmackes, die Führung im Kunstgewerbe, die es seit zwei Jahrhunderten unbestritten besessen, die existiere nicht mehr[1]).

---

de panne; ensuite parce que l'ignominieuse camelotte des pastiches, lancés dans le commerce, souillera pour jamais les modèles vraiment artistiques, qu'un bienvaillant hasard permettra peut-être de glisser dans le monceau de vieux toc, dont l'achat nous menace. À ce point de vue encore le Musée des arts décoratifs est inutile. Un industriel a du goût ou n'en a pas; la prétention d'inculquer le sens esthétique à un commerçant est dérisoire. Ainsi le seul résultat, que nous puissions attendre de la gaveuse artistique que l'on médite, c'est la honte caricaturale et le dégoût de l'oeil sain pour le modèle, qu'il s'est longtemps plu à contempler. (J. K. Huysmans, Certains, Paris 1904, p. 158 ff.)

1) J. von Falke, Die Pariser Weltausstellung, in den Mitteilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, N. F., Bd. II, 1888/89, p. 488 ff., 513 ff., bes. 518 f.

Auch in Frankreich fühlte man das. Ja, man erkannte, daß dies gar nicht anders sein könne, weil den ungeahnten Leistungen der industriellen Technik das künstlerische Schaffen nicht zu folgen vermocht, weil vielmehr, wie Roger Marx ohne Scheu erklärte„ „à la perfection toujours grandissante du métier, de la main d'oeuvre, l'affaiblissement, l'épuisement apparent de la faculté créatrice" entspreche. „Ich gebe zu, daß die Technik von einer unvergleichlichen Sicherheit ist", sagt er, „daß das Möbel mit Schnitzereien verziert ist, die mit einer Kraft, einer Vollendung, einer Geduld herausgearbeitet sind, die nichts ermüdet, und ich bin bereit, die untadelhafte Sauberkeit des Fachwerkes anzuerkennen. Muß ich schreiben, daß, was die Schönheit der Arbeit betrifft, keine Epoche die unsere übertroffen hat? Ich unterstreiche es noch. Für mich aber handelt es sich vielmehr darum, das Objekt so großer Sorgfalt, das Ziel so vieler Anstrengungen kennen zu lernen, zu erfahren, wozu dieser Fleiß, dieses unleugbare Verständnis diene. Es ist mir peinlich, es zu bekennen: zu einem Abklatsch der Vergangenheit. So übernehmen die Industriellen, Meister in der Technik ihrer Kunst, mit Freuden die Stellung von Nachahmern und erklären sich befriedigt, wenn sie diese Kommode oder jenen berühmten Schreibtisch zum Verwechseln ähnlich wiederholt haben. Und wenn sie es von ungefähr wagen, die Vergangenheit nicht mehr wörtlich zu kopieren, so lassen sie sich doch sklavisch davon inspirieren, und zwar bis zu dem Grade, daß ihre Schöpfung kaum für mehr als eine Variation über ein bekanntes Thema gelten kann." Als eigentlicher Neuerer dürfe streng genommen nur einer gelten: „Émile Gallé, homo triplex: potier, ébéniste, verrier"[1]).

Aber gerade die Erkenntnis, daß man bisher in Frankreich, trotz aller Bemühungen, im wesentlichen doch nicht über eine noch so vollendete Nachbildung der früheren Stile

1) Roger Marx, La décoration architecturale et les industries d'art à l'exposition universelle de 1889, in der Revue des arts décoratifs, Année 1889/90, p. 372 ff.

hinausgelangt war, während England auf der Pariser Weltausstellung mit eigenartigen Formen hatte aufwarten können, drängte die französische Kunstgewerbebewegung in neue Bahnen. Bisher, so heißt es 1891 in einem „Notre nouveau programme" überschriebenen Artikel der Revue des arts décoratifs, sei diese Zeitschrift das offizielle Organ jener mächtigen Vereinigung gewesen, die sich die Aufgabe gestellt, in Paris ein Kunstgewerbemuseum zu begründen und die glorreichen Traditionen wieder aufleben zu lassen, die der französischen Industrie so lange die Vorherrschaft in Kunst und Geschmack gesichert. Sie habe den kleinen Künsten ihr einstiges Prestige zurückerobern wollen. Diese Aufgabe sei nun erfüllt. Die neue sei, „die Schöpfung originaler Werke von ausgeprägt modernem Charakter anzuregen, die Probleme zu lösen, welche gerade die Erzeugung von Werken moderner Zierkunst stelle". Ansätze zu einer solchen waren hier und da, namentlich in der Keramik, in der Glaskunst und im Email, bereits auf der Ausstellung selbst zu beobachten gewesen. Sogar von einem neuen „Stil" glaubten einige reden zu können. Laroumet hatte seinen Geist bereits als „éclectique et sentimental, par l'influence combiné de l'archaïsme, de l'exotisme et du tour d'ésprit mécontent et rêveur, qui est la philosophie de notre temps", gekennzeichnet. Jetzt galt es, diese sporadischen Keime weiter zu entwickeln und sie zu einheitlicher Wirkung zusammenzufassen [1]).

Eine nach dem Muster der um dieselbe Zeit in England entstandenen National Association for the advancement of Art in relation to Industry im Jahre 1889 gegründete Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie vermochte keinen wesentlichen Einfluß auf die Gestaltung der Dinge zu gewinnen. Ebensowenig der im Mai 1894 von der Union centrale in Paris veranstaltete kunstgewerbliche Kongreß, auf dem des

1) Notre nouveau programme, Revue des arts décoratifs, 12. Année 1891/92, p. 1 ff. Gustave Laroumet, L'art et l'état, Paris 1895, p. 172 ff.

langen und breiten altbekannte Fragen in gewohnter Weise erörtert wurden. Namentlich scheint die dort angestrebte Vereinheitlichung der kunstgewerblichen Reformbewegung und ihre Übertragung nach der Provinz nur höchst unvollkommen gelungen zu sein [1]). Um so wichtiger war die Organisation der künstlerischen Elemente selbst. Wie in England war es auch hier die Ausstellungsfrage, die ihren Zusammenschluß herbeiführte. Die Bildung der sezessionistischen Société Nationale des Beaux-Arts, die sich 1890 aus einer Spaltung des alten Salons entwickelte, und die nach langjährigen Kämpfen endlich erzwungene Zulassung der dekorativen Kunst zum Salon du Champ-de-Mars im Jahre 1891, zum Salon des Champs-Élysées im Jahre 1893, schufen eine gänzlich veränderte Lage. Denn, wie bescheiden die erste dieser Ausstellungen auch geraten sein mochte, so vereinigte sie, wie Bénédite hervorhebt, doch zum ersten Male alle diejenigen Künstler, die bis dahin dem großen Publikum wenigstens als Kunstgewerbler fast unbekannt geblieben waren, die Chaplet und Delaherche, Gallé, Thesmar, Brateau, Grandhomme, Dampt, Charpentier, Carriès, Desbois, Josèphe Chéret u. a., indem sie ihnen, die bisher in dem Meere der Großindustrie untergegangen waren, eine weithin sichtbare, selbständige Stellung verlieh [2]).

Mag England den äußeren Anstoß zur Erneuerung des französischen Kunstgewerbes gegeben haben, innerlich hat es diesen Prozeß nur unwesentlich beeinflußt. Ja, man kann sagen, daß Frankreich sich in bewußtem Gegensatze zur englischen Formenwelt entwickelte, und daß diese Verschie-

---

1) Victor Champier, Le prochain congrès des arts décoratifs, in der Revue des arts décoratifs, 13. Année, 1893/94, p. 209 ff., 240 ff. Le congrès des arts décoratifs, tenu à l'école nationale des beaux-arts du 18 au 30 mai 1894, Comptes rendus sténographiques, Paris 1894, bes. 651 ff.

2) Graul, Die Krisis im Kunstgewerbe, p. 35 f. Raymond Bouyer, La renaissance des arts décoratifs et son initiateur en France, in L'art décoratif, 4. Année 1901/02, 1. Sémestre, p. 196 ff.

denartigkeit künstlerischen Empfindens auch klar erkannt wurde. „Die charakteristische Eigenschaft des englischen Volkes", sagt Henry Nocq, „ist vor allem das Gefühl für Ordnung und Logik; ebenso der Abscheu vor Prahlerei und Komödiantentum. Alle Leute, die England gut kennen, stimmen hierin überein. Ordnung, Logik, Einfachheit, eben die sind es meiner Ansicht nach, die das Gedeihen der englischen Kunstindustrie begründen." Aber gerade von diesen Eigenschaften mochte man in Frankreich nicht viel wissen. „Jene trockene Nüchternheit der Form in allen wichtigsten Teilen ihrer Struktur, jene ornamentale Dürftigkeit in den Einzelheiten, verleiht ihren höchst einfachen, kaum durch Schnitzwerk verzierten Tischlerarbeiten den Charakter rudimentärer Nacktheit und schließt jede Spur von Kunst aus", erklärt ein anderer Schriftsteller. „Jamais, dans notre pays vivant et gai, sous un climat privilégié", heißt es in einem „Soyons français!" überschriebenen Artikel Genuys', der vor kritikloser Nachahmung englischen Beispiels warnt, „ces oeuvres grises, délicatement enveloppées de brouillard et de tristesse, gentiment chlorotiques, n'auront une durée sérieuse. Le spleen ne nous atteindra pas; une bonne poussée de sang français en un jour en fera justice" [1]). In der Tat hat sich „l'Art nouveau", wie man die neue Richtung nannte, in Frankreich viel mehr unter belgischem als unter englischem Einfluß entwickelt, und sonderbarer Weise waren es zwei Deutsche, die sie in Paris heimisch zu machen suchten.

Die Brüsseler Ausstellungen der Libre Esthétique, wo Mitte der neunziger Jahre eine Anzahl jüngerer Künstler, wie Horta und Hankar, Lemmen und Serrurier, unter van de Veldes

---

1) Henri Nocq, À Londres, in der Revue des arts décoratifs, 15. Année 1894/95, p. 449 ff., bes. 450. Ch. Genuys, Soyons français! ebenda 17. Année 1897, p. 1 ff., bes. 3. Wilford F. Field, L'exposition des Arts and crafts, ebenda 19. Année, p. 387 ff., bes. 389. Ein Versuch, Ursprung und Eigenart der englischen Kunst dem französischen Volke näherzubringen, ist Gabriel Moureys Passé le détroit, Paris 1896.

Führung einen neuen dekorativen „Stil" zum besten gaben, wirkten auf Frankreich hinüber. S. Bing übernahm die geschäftliche Vermittlung. Doch ging die Ausstellung, die er 1895 in Paris mit Arbeiten der belgischen Künstler veranstaltete, vorüber, ohne großen Eindruck zu hinterlassen. „Le délire, le délire de la laideur!" nannte Edmond de Goncourt die neue Kunst, die Arsène Alexandre im Figaro verspottete. Immerhin war ein neues Zentrum geschaffen, und es bildete sich im Anschluß daran eine jener Künstlergilden, der neben Charpentier zunächst nur Dampt, Moreau, Plumet, Aubert und Selmersheim angehörten, später auch andere sich anschlossen. Im Salon des Six, sowie später auf den Ausstellungen der Société de l'Art dans tout und ihrer Nachfolgerin, La Poignée, konnte man die neuen Schöpfungen betrachten[1]). Die Bewegung erhielt in Bings Art Nouveau und Meier-Gräfes Maison Moderne kaufmännische, in den Ende der neunziger Jahre gegründeten Kunstzeitschriften, Art et Décoration und L'art décoratif literarische Vertreter. Sie gewann etwas an Boden, seitdem die von Bing beschäftigten Künstler, wie de Feure, Gaillard, Colonna, in ihren Werken das rein Französische zu betonen begannen, während Meier-Gräfe und sein Kreis eine streng moderne Kunst im Sinne van de Veldes pflegten[2]).

---

1) Henry Nocq, L'exposition de la Libre Esthétique à Bruxelles, in der Revue des arts décoratifs, 15. Année 1894/95, p. 379 ff.; 16. Année 1896, p. 141 ff.; 17. Année 1897, p. 123 ff.; 18. Année 1898, p. 60 ff. usw. Octave Maus, Les industries d'art au salon de la Libre Esthétique, in Art et Décoration, Tome I, 1897, p. 44 ff. Victor Champier, Les expositions de l'Art Nouveau, in der Revue des arts décoratifs, 16. Année 1896, p. 1 ff. Über die Ausstellungen der Gilden Société de l'Art dans tout und La Poignée seit Ende der neunziger Jahre regelmäßige Berichte in der Zeitschrift Art et Décoration.

2) Max Osborn, Maison Moderne in Paris, in der deutschen Kunst und Dekoration, Bd. VII, 1900/01, p. 99 ff. René Puaux, L'Art Nouveau Bing, ebenda, Bd. XII, 1903, p. 309 ff. René Puaux und Orsa Fier, La Maison Moderne in Paris, ebenda p. 551 ff.

„Die neue Kunst", heißt es in der Vorrede zur ersten Nummer der Zeitschrift L'art décoratif vom Oktober 1898, „wird eine Kunst sein, die den modernen sozialen Anschauungen entspricht, eine Kunst aller, nicht mehr weniger. Ihrer Mission eingedenk, wird sie sich des Werkzeugs des Handwerkers bemächtigen: des Schmiedes, Tischlers, Webers, Töpfers, Glasers, Druckers, Binders, mit einem Worte, des Arbeiters überhaupt. Sie wird die Aufgabe haben, Schönheit über alles zu verbreiten, was uns umgibt, und dem heute so jämmerlich banalen Rahmen unseres Lebens seinen Reiz zu geben. Sie wird nicht mehr die Seltenheit sein, das Ideal, das eifersüchtige Priester in der Tiefe des Heiligtums bewahren, und vor dem an den Tagen großer Feste das Volk sich aus Aberglauben, nicht aus Liebe niederwirft, sondern der Hausgeist, der uns stets umgibt, der unser Leben mit seinem Lächeln einwiegt, uns mit seiner Liebkosung umhüllt." In England geboren, in Belgien fortgebildet, werde diese moderne Kunst ihr Heim in Frankreich aufschlagen. Aber bedeutete, was man auf der Weltausstellung von 1900 im Pavillon de l'Union centrale des arts décoratifs, sowie in Bings Maison de l'Art Nouveau zu bieten hatte, wirklich die Verkörperung dieses Gedankens? [1])

1) Über das französische Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung von 1900 vgl. Josèphe Balmont, Le Pavillon de l'Union centrale des arts décoratifs à l'exposition universelle, in der Revue des arts décoratifs, 20. Année 1900, p. 196 ff., 217 ff. Gabriel Mourey, L'Art Nouveau de M. Bing à l'exposition universelle, ebenda p. 257 ff., 279 ff. George de Feure, in der Innendekoration, Bd. XIII, 1902, p. 7 ff. Max Osborn, Bings „Art nouveau" auf der Weltausstellung, in der Deutschen Kunst und Dekoration, Bd. VI, 1900, p. 550 ff. Léonce Bénédite, La bijouterie et à la joaillerie à l'exposition universelle de 1900: René Lalique, in der Revue des arts décoratifs, 20. Année 1900, p. 201 ff., 237 ff. G. Soulier, L'ameublement à l'exposition, in Art et Décoration, Tome VII, 1900, p. 33 ff., 137 ff. Walter Gensel, Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung, im Kunstgewerbeblatt, N. F., 12. Jahrg., 1901, p. 63 ff. Ferner Alfred Picard, Le Bilan d'un siècle, 1801—1900, Tome I, Paris 1906. Roger Marx, La décoration et les industries d'art à l'exposition universelle de 1900, Paris 1901. Graul, Die Krisis im Kunstgewerbe, p. 24 ff.

Nicht ohne Beklemmung hatten französische Patrioten der Ausstellung der Pariser Möbelindustrie entgegengesehen. Denn auch in Frankreich war als Ergebnis des krankhaften Strebens, um jeden Preis zu einem neuen Stil zu gelangen, eine Art „Jugendstil" entstanden, „un style rastaquouère", der alles mit seinen Mißbildungen zu überschwemmen drohte. Aber noch in letzter Stunde war der ersehnte Rückschlag eingetreten. „Gewiß waren noch viele Torheiten zu beklagen, viel Manierismus bot sich dar, zu unmäßige Anläufe und Schwankungen im Geschmack; immerhin fühlte man doch eine gehaltvollere Dekoration heraus, Versuche, logisch zu sein, ohne trocken und ohne pedantisch zu werden." Es zeigte sich, wie Bénédite betont, an Stelle der unsinnigen Prätension, einen neuen Stil schaffen zu wollen, das praktischere Bemühen, „aus dem Chaos schwankender Irrungen den verlorenen Faden der gesunden französischen Traditionen von Geschmack, leichter Phantasie, Maß und Auswahl wieder aufzufinden". Und was Frankreich schließlich in seinen besten Leistungen, wie in jenen drei Sälen des Pavillon de l'Union centrale zeigte, die Georges Hoendschel dekoriert, und zu denen Besnard ein farbensprühendes Bild „Die Überfahrt nach Cythera" beigesteuert hatte, war allen Lobes wert. „Hier zeigt es sich", rief Gensel begeistert aus, „daß Frankreich auch im modernen Kunstgewerbe das Höchste leistet. Kein anderes Volk vermöchte diesen Räumen Ebenbürtiges an die Seite zu stellen[1])."

Man konnte das zugestehen, ohne doch schon darum Frankreich die Palme reichen zu müssen. Denn es ließ sich nicht leugnen, daß diese neue dekorative Kunst eine reine Luxuskunst geblieben war. „Das Ganze ist das Gartenschlößchen einer kapriziösen, geistreichen Mondaine", sagt Osborn von jener Wohnung, die Bing und seine Künstler im Jahre 1900 ausgestellt hatten. „Überall waltet ein reifer,

1) Walter Gensel, Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung, im Kunstgewerbeblatt, N. F., 12. Jahrg., 1901, p. 63 ff., bes. 69.

sicherer Geschmack, der keine überspannten Extravaganzen kennt, eine fein abgestimmte Mischung von wohnlichem Behagen und erlesener Noblesse. Es ist in der Gesamtheit wie in allen seinen Teilen eine Schöpfung echt französischen und echt modernen Geistes. Und rühmenswert ist dabei die korrekte Sorgfalt und Sauberkeit der Ausführung, die musterhafte Akkuratesse in der Behandlung der Details." Aber wenn die Vitrinenkunst, die Zierkunst blühen, die Nutzkunst schweigt. „Es gibt hundert Quellen in Paris", sagt Meier-Gräfe, „um den größten Luxus zu befriedigen; einfache, brauchbare Dinge sind nicht für Gold zu bekommen. Das sicher nicht ungerechtfertigte Prestige eines Lalique, der Träume aus Tausend und einer Nacht zu Juwelen verdichtet, eines Gallé, dem es zeitweilig gelingt, die Pracht chinesischer Gläser zu erneuern, und hundert anderer Bibelotkünstler, die das Salongewerbe fertigen, vermag nicht über die ungeheure Leere hinwegzutäuschen, die dieser Luxus verdeckt" [1]).

Das trifft, wie es scheint, auch heute noch zu. Ja, man könnte meinen, daß, nachdem der Fieberrausch des „Art nouveau" verflogen, die moderne Kunstgewerbebewegung in Frankreich überhaupt ins Stocken geraten sei. So war auf dem dritten Salon des industries du mobilier dieses Jahres von einem neuen „Stil" nur wenig mehr zu spüren. Dafür konnte man zwei Dutzend Schlafzimmer im Stile Louis XVI. durchwandern, das charakteristische Ergebnis eines Preisausschreibens der Pariser Möbelindustrie. In der Architektur das gleiche Bild. Wer die inhaltreichen Bände von Th. Lamberts Nouveaux éléments d'Architecture durchblättert, die uns die

1) Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, II. Bd., p. 632. Von einem völligen Versagen Frankreichs kann man im Buchgewerbe reden. Daß man da im Grunde noch immer nicht über die bekannten, auf elendem Papier mit schlechten Typen gedruckten, gelben Bände hinausgekommen, ist wahrlich ein Armutszeugnis. Wenig befriedigt hat mich ferner, was ich von Arbeiterhäusern gesehen habe. Die diesjährige Pariser Ausstellung solcher blieb weit hinter dem zurück, was man gleichzeitig in Deutschland aufzuweisen hatte.

baulichen Schöpfungen der letzten Jahre anschaulich vor Augen führen, wird unter den Villen und Cottages, namentlich aber unter den großstädtischen Hôtels und Etagenhäusern mancherlei Reizvolles finden, nur weniges aber, was man ernstlich als Ausgeburt einer neuen Kunstweise ansprechen könnte. Mehr als anderswo ist in Frankreich auch heute noch die Kultur des 18. Jahrhunderts lebendig. Allerdings auch mit einem viel größeren Rechte, weil diese wenigstens in der bildenden Kunst eine wesentlich französische war.

Man hat in Deutschland verächtlich von einer „Hofkunst" gesprochen, die mit dem modernen bürgerlichen Empfinden im Widerspruch stehe. Ich glaube, mit Unrecht. Denn man vergißt, daß Rokoko wie Louis XVI. zwar an einem Königshof entstanden, weil damals alle höhere Kultur dort ihren Ausgang nahm, daß sie aber in ihrem Stimmungsgehalt mit höfischer Repräsentation eigentlich nichts mehr zu tun hatten. Die Tage des Sonnenkönigs waren vorüber. „Die Innenräume verloren ihren feierlichen Charakter", sagt Mourey, „man suchte die Form der Gegenstände wieder dem Nutzen und der Gebrauchsfähigkeit derselben anzupassen, und unter Ludwig XVI. ist die dekorative Kunst wenigstens bezüglich der Ornamentierung zu vernünftigen und einfachen Grundsätzen zurückgekehrt. Man muß sie verstehen lernen, die Meisterwerke der Handwerker von ehemals, die sie für die königlichen und fürstlichen Residenzen schufen, kaum zu reden von den unvergleichlich schönen, kleinen Innenräumen des Versailler Schlosses, des Trianons. In den Museen, in den alten Landhäusern der Provinz gibt es noch diese einfachen, bürgerlichen Zimmer, die geradezu entzückend sind, mit ihren holzbekleideten Wänden, den großen Wandschränken, deren Türen so überaus feine Profilierungen aufweisen, mit ihren Sitzmöbeln, ihren Stühlen und Tischen von einfacher, harmonischer Linie. Fast keine Bildhauerarbeit, kein Ornament; alles ist vornehm und in den Proportionen wie in seiner Zweckmäßigkeit von un-

beschreiblichem Reiz, dessen Geheimnis die Künstler und Handwerker dieser großen Epoche mit sich ins Grab genommen zu haben scheinen".

Was aber hat sich seitdem in der äußeren Gestaltung des bürgerlichen Lebens der Franzosen so wesentlich geändert, daß jene aus echt gallischem Kunstempfinden erwachsenen Stilformen des ausgehenden 18. Jahrhunderts als definitiv überwunden gelten müßten? In der Tat zeigt sich in dieser Hinsicht eine ganz ähnliche Erscheinung, wie sie England in der Wiederaufnahme des Stils der Chippendale, Adam und Sheraton aufzuweisen hat. Man bringt das Louis XVI. zu neuen Ehren, nicht etwa als einen „historischen" Stil, sondern weil man unterdessen entdeckt hat, daß sich auch heute noch damit leben läßt. Und doch vollzieht sich ein langsamer Wandel, eine organische Anpassung jener überlieferten Elemente an neue Gefühlsnuancen. „Die alten Grundformen", sagt Osborn, „werden übernommen, aber nicht sklavisch nachgebildet, sondern durch Benutzung der neuen Ideen modifiziert, im Anschluß an die komfortable Zweckmäßigkeit der amerikanischen, an die ruhige Eleganz der englischen, an die konstruktive Logik der belgischen Möbel weiter gebildet". Und das alles geschieht in Paris, unter dem Einfluß jenes für Frankreich so charakteristischen, echt femininen Geistes, welcher der Geist raffiniertester Sinnlichkeit, höchsten Geschmackes und vollendeter Grazie ist. Brauche ich zu sagen, daß diese Kunst niemals in irgend einem Sinne eine Kunst für alle werden kann?

2. Kapitel.

Amerika.

Beauty must come back to the useful arts, and the distinction between the fine and the useful arts be forgotten.

Emerson, Essays.

„Aus dem Reiche tastender Versuche und allgemeiner Verwirrung tritt man heraus", sagt W. Fred in seinem Bericht über die Pariser Weltausstellung von 1900, „wenn man zur Betrachtung der englischen Innenkunst schreitet. Während die englische Keramik und Glasindustrie eine schlechtere Vertretung gefunden hat, kann man die Interieurs, sowohl die im Manor House als auch die in der Galerie auf der Esplanade des Invalides als sehr gelungen bezeichnen. Ich kann nicht leugnen, daß nur die englischen Interieurs mich befriedigt haben." Ähnlich äußert sich F. Schumacher. „Alle anderen Völker", meint er, „zeigten sich in einem besonders ausstudierten Festgewande, zum Teil sogar im Maskenkostüm. England aber kam daher im einfachen, eleganten Straßenkleid des Alltags und eigentlich übertraf es damit alle." Seine Ausstellung trug „den Stempel des Selbstverständlichen, sie erschien als der natürlich entstandene Ausfluß einer alten, durchgereiften Kultur"[1]).

Während England so in Paris Triumphe feierte, mußte es sich daheim bittere Worte sagen lassen. Seien die ersten

1) W. Fred, Interieurs und Möbel auf der Pariser Weltausstellung, in Kunst und Kunsthandwerk, 3. Jahrgang 1900, p. 331 ff., bes. 350. Graul, Die Krisis im Kunstgewerbe, p. 234.

fünf Ausstellungen der Arts and Crafts exhibition Society Erscheinungen ersten Ranges gewesen, so bedeute die des Jahres 1900 nur ein mondaines Ereignis. „Unkultur", das sei das einzig prägnante Merkmal der ganzen Veranstaltung. Man stehe sprachlos vor den Möbeln, vor den Schmucksachen, vor den Poterien usw., die hier sorgfältig und vortrefflich aufgestellt seien. Bald werde man England eingeholt haben. Drei Jahre später kam Graf Kessler zu dem gleichen Ergebnis. In der Schönheit des Materials, in der Sorgfalt der Arbeit, in der Unaufdringlichkeit der Formen sei das englische Kunstgewerbe auch heute noch dem kontinentalen überlegen. Sonst aber habe es vor diesem nichts mehr voraus. Vor allem sei hier keine einzige Form oder Linie durch die Formen und Linien angeregt, die dem 19. Jahrhundert, der modernen Technik und Mechanik eigen seien. Man lebe von der Vergangenheit[1]). Einheitlichkeit des Stiles in diesem besonderen Sinne vermißte auch ein anderer Kritiker.

Und diese ungünstigen Eindrücke haben sich neuerdings eher noch verschärft. Die Arts and Crafts exhibition Society, erklärte Konody 1906, habe ihre Mission erfüllt, sie habe sich überlebt und aufgehört als lebendiger Faktor in der Entwicklung der modernen Kunstindustrie eine Rolle zu spielen. Damit werde nicht bestritten, daß die in der Grafton Gallery arrangierte Ausstellung mancherlei Vortreffliches biete, aber von einer geordneten und systematischen Bewegung nach klar vorgesetzten Zielen, wie zu Morris Zeiten, sei kaum noch etwas zu fühlen. Was man erreicht, das sei die allgemeine Verbreitung und das Durchdringen künstlerischer Ideale im täglichen Leben. Selbst im kleinen Bürgerhause seien die haarsträubenden Geschmacklosigkeiten

---

1) Die Arts and Crafts-Ausstellung in London, in der Dekorativen Kunst, Bd. V, 1900, p. 91 ff. Harry Graf Kessler, Die Arts and Crafts-Ausstellung in London, in Kunst und Künstler, 1. Jahrgang 1903, p. 312 ff. P. G. Konody, Die Arts and Crafts-Ausstellung in London, in Kunst und Kunsthandwerk, 6. Jahrgang 1903, p. 71 ff.

der frühviktorianischen Ära verschwunden, und ein gesundes Schönheitsgefühl offenbare sich in Tapeten, Mobiliar und Hausgerät jeglicher Art. Anderseits hätten sich gerade die tonangebenden Kreise von der „Moderne“ wieder abgewandt, um auf das 18. Jahrhundert zurückzufallen. Man sei der geradlinigen, mittelalterlichen Steifheiten des Arts and Crafts-Stiles ebenso überdrüssig geworden, wie der sinnwidrigen Kurven und Krümmungen des Art Nouveau-Stiles, und Chippendale, Sheraton, Hepplewhite und die beiden Adam herrschten heute im Hause des wohlhabenden Bürgers, wie Louis XV. und Louis XVI. im Palast des Reichen. Auch der Studio bemerkt mit einer gewissen Melancholie, daß der erwartete Fortschritt nicht eingetreten sei. Man stehe noch auf dem gleichen Punkte wie vor zehn Jahren. Man habe nicht an der großen künstlerischen Renaissance teilgenommen, die jetzt auf dem Kontinent vor sich gehe, ganz besonders in Deutschland und Österreich. Auch der jugendliche Nachwuchs scheine nichts besseres zu versprechen. Seine Schwäche liege in offenkundiger Ideenarmut, wie das bei der alljährlichen Ausstellung von Preisarbeiten in South Kensington gerade 1907 wieder augenfällig hervorgetreten sei[1]).

In der Tat scheint es, als solle Englands bürgerliche Bau- und Zierkunst nicht über jenen Primitivismus hinaus gedeihen, der sie so augenfällig von dem Raffinement französischer Kunstleistungen unterscheidet. Schon vor Jahren hat Muthesius, einer der besten Kenner englischen Kunstlebens, hierauf hingewiesen. Das Ländliche, in gewissem Sinne Bäuerische, sei der ausgeprägteste englische Charakterzug. Ein

---

1) P. G. Konody, Die Ausstellung der Arts and Crafts exhibition Society, in Kunst und Kunsthandwerk, 9. Jahrgang 1906, p. 173 ff. The Arts and Crafts exhibition at the Grafton Gallery, in The Studio, Vol. XXXVII, 1906, p. 48 ff., 129 ff., 213 ff. Aymer Vallance, The national competition of the Schools of art 1906, ebenda, Vol. XXXVIII, 1906, p. 309 ff. W. T. Whitley, The national art competition at South Kensington 1907, ebenda, Vol. XLI, 1907, p. 296 ff.

Zug, der dieses Land und seine Bewohner vor allen andern Ländern Westeuropas auszeichne. Man werde über diese primitive Stufe wohl auch schwerlich hinauskommen, schon deshalb nicht, weil man das Elegante gar nicht schätze und verstehe. In dieser Einseitigkeit erkenne man die Schranke, die voraussichtlich jeder englischen Kunstentwicklung gezogen sei. Sie werde immer vernünftig und wahrhaft gesund, aber wahrscheinlich auch ziemlich schwung- und phantasielos bleiben.

Aber gerade Schwung und Phantasie waren erforderlich, um jene Aufgabe zu lösen, die de Laborde den Briten im Jahre 1856 zugewiesen hatte, die Aufgabe nämlich, für die Erzeugnisse der allermodernsten Technik die ihnen adäquate künstlerische Form zu finden. Spontane Anfänge dazu hatten sich damals gezeigt. Kochtopf und Teekanne, Henkelkrug und Waschbecken, wie man ihnen in der englischen Ausstellung von 1851 begegnete, schienen die Vorboten einer neuen Ära zu sein. Die Arts and Crafts-Bewegung hatte diesen Entwicklungstendenzen Halt geboten. Die Ehrfurcht vor dem geschichtlich Gewordenen, die Freude am Althergebrachten, die Verachtung für alles noch Unerprobte, der englische Konservatismus, mit einem Worte, hatte schließlich auch in der Kunst gesiegt. Mit vollem Bewußtsein war man zur Vergangenheit zurückgekehrt, um sich davon „inspirieren“ zu lassen, und schließlich dort hängen geblieben. Denn bedeutet nicht, wenn man etwa von den Schotten absieht, selbst die moderne bürgerliche Baukunst vielmehr eine sinngemäße Fortbildung alter Überlieferungen als die wirkliche Neuschöpfung von etwas noch nicht Dagewesenen? So mußte britischer Wirklichkeitssinn erst aus jener historischen Atmosphäre herausgelöst und in eine ganz „neue Welt“ versetzt werden, um sein innerstes Wesen auch künstlerisch zum Ausdruck zu bringen.

„In der Innenausstattung, wenn nicht gar in dem äußeren Bau ihrer Wohnhäuser, sind die Engländer unerreicht. Die

Italiener zeigen nur wenig Gefühl über Marmor und Farben hinaus. In Frankreich meliora probant, deteriora sequuntur — die Leute leben zuviel auf der Gasse, um jenen Hausrat zu pflegen, für den sie tatsächlich ein feinsinniges Verständnis, oder doch wenigstens einen elementaren Sinn bekunden. Die Chinesen und die meisten Orientalen haben einen lebhaften, aber ungeläuterten Geschmack. Die Schotten sind schlechte Dekorateure. Die Holländer haben vielleicht eine unklare Vorstellung, daß ein Vorhang kein Kohlkopf ist. Die Russen richten sich überhaupt nicht ein. Die Hottentotten und die Kickapoos sind auf dem rechten Wege. Die Yankees allein benehmen sich widersinnig", schrieb Edgar Allan Poe in seiner Hausratsphilosophie um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Wie das komme, sei leicht zu sagen. Man habe in Amerika keine Geburtsaristokratie, und da man sich demgemäß fast unvermeidlich eine Geldaristokratie geschaffen, so habe hier das Prahlen mit Reichtum die Aufgabe der heraldischen Schaustellungen in monarchischen Ländern zu erfüllen. Vermöge eines leicht verständlichen psychologischen Prozesses sei dann die bloße Prunkliebe an die Stelle des Geschmackes getreten.

Nichts könne das Auge eines Künstlers mehr verletzen, fährt er fort, als das Innere dessen, was man in den Vereinigten Staaten „ein wohleingerichtetes Zimmer" nenne. Sein häufigster Fehler sei „ein Mangel an Einklang". Und weil der sensible Dichter sich auf das Allerkümmerlichste durchschlagen mußte, weil er bei diesem „Volke von Zeitsparern und Geldliebhabern, Baalsdienern und Mammonsverehrern, Benthams, die, um Gedanken zu sparen und mit ihrer Einbildungskraft hauszuhalten, erst grausamerweise das Kaleidoskop erfanden und dann Aktiengesellschaften gründeten, um es mit Dampf zu drehen", nicht finden konnte, was er suchte, zog er sich in das Reich der Phantasie zurück. So läßt er in The Domain of Arnheim die glänzende Vision eines mit unerschöpflichen Mitteln aus amerikanischem Kunstgefühl heraus geschaffenen Versailles vor unseren Blicken aufsteigen,

„eine Masse halb gothischer, halb sarazenischer Architektur, die sich wie durch ein Wunder mitten in der Luft erhält, glitzernd im roten Sonnenlichte, mit hundert Erkern, Minarets und Zinnen, als wäre sie das gespensterhafte Werk von Sylphen und Feen, Genien und Gnomen", um uns dafür in Landors Cottage zu zeigen, wie in ländlicher Stille auch mit bescheidenen Mitteln ein vollendetes Kunstwerk geschaffen werden kann. In lieblichem Tale erhebt sich das Haus, weinumsponnen und blumenumringt, mit hochragendem Schornstein. Altmodische Schindeln bedecken es, deren stumpfes Grau mit dem lebhaften Grün der Blätter des überschattenden Tulpenbaumes verschmilzt. Und doch „könnte wohl nichts einfacher, durchaus anspruchsloser sein als dieses Landhaus", bemerkt der Dichter. „Seine erstaunliche Wirkung lag ganz und gar in seiner künstlerischen Anordnung als Bild. Ich hätte mir vorstellen können, während ich es betrachtete, daß ein bedeutender Landschaftsmaler es mit seinem Pinsel erbaut".

Aber das alles waren Träume. Träume, wie auch jenes nächtliche Gemach in silbergrau, karmesin und gold, in dessen Schilderung er seine Hausratsphilosophie ausklingen läßt. Weder die „weiße Stadt" in Chicago, noch die Cottages in den Catskills und den Adirondacks hat er mehr erlebt. Aber der Geist, der diese später schuf, war bereits in ihm lebendig. „Im weitesten und edelsten Sinne war er ein Dichter. Er verstand", wie er von dem Schöpfer des Paradise of Arnheim sagte, „den wahren Charakter, die hohen Ziele, die erhabene Majestät und Würde des poetischen Gefühls[1]). Die vollste, wenn nicht die einzig wahre Befriedigung dieses Gefühls erkannte er instinktiv in der Schöpfung neuer Schönheitsformen. Einige Besonderheiten in seiner Erziehung oder

---

1) Dieses im weitesten Sinne des Wortes gefaßt. „The poetic sentiment", heißt es in The Poetic Principle, „may develop itself in various modes — in Painting, in Sculpture, in Architecture, in the Dance — very especially in Music — and very peculiarly, and with a wide field, in the composition of the Landscape Garden."

in der Natur seines Intellektes hatten allen seinen ethischen Betrachtungen eine Art materialistischer Färbung verliehen. Und es war vielleicht diese Neigung, die ihn zu dem Glauben führte, daß das vorteilhafteste, wenn nicht das einzig rechtmäßige, Feld für die Betätigung der Dichterkraft in der Erfindung neuer Nuancen rein physischer Schönheit zu suchen sei“ [1]).

Während so im Süden ein farbenfroher Dichter die Rechte einer Kunst verteidigte, die nur sie selber sein und um ihrer selbst willen geliebt sein wollte, sehen wir im Norden einen tiefsinnigen Denker um andere Ideale ringen: Ralph Waldo Emerson. Schon im Jahre 1837 hatte er in seiner berühmten Rede über amerikanisches Geistesleben gesagt, daß die Zeit gekommen sei, „wo der träge Geist dieses Kontinentes seine ehernen Lider aufschlagen und die immer wieder vertrösteten Erwartungen der Welt mit etwas Besserem erfüllen werde, als mit den Proben mechanischer Geschicklichkeit“. Allzulange habe man den gefälligen Musen Europas gelauscht und müsse nun daran gehen, eine eigene Kultur zu schaffen. Freilich, eine Kultur auf ethischer Grundlage. Denn dem Freund und Schüler Carlyles stand „die Souveränität der Moral“ außer Frage. Auch die Kunst hatte sich ihrem Zepter zu beugen. Und wie ihm das Sittliche „der Maßstab des Gesunden“ war, so vernahm er in der Stimme des Genius unwandelbar die Sprache der Sittlichkeit.

„Je feiner der Sinn für Gerechtigkeit, um so besser der

---

1) Ähnlich in The Poetic Principle. „There neither exists nor can exist any work more thoroughly dignified, more supremely noble than this very poem, this poem per se, this poem which is a poem and nothing more, this poem written solely for the poems sake“, heißt es daselbst. „Just as the Intellect concerns itself with Truth, so Taste informs us of the Beautiful, while the moral Sense is regardful of Duty. Of this latter, while Conscience teaches the obligation, and Reason the expediency, Taste contents herself with displaying the charms, waging war upon vice solely on the ground of her deformity, her disproportion, her animosity to the fitting, to the appropriate, to the harmonious, in a word, to Beauty.“

Dichter", sagt er einmal. „Wahrheit über alles und für alle Zeit. Rien de beau que le vrai. Alle höhere Schönheit trägt ein moralisches Element in sich, und ich finde die antike Plastik ebenso ethisch wie Marcus Antoninus, und die Schönheit steht mir immer im Verhältnis zur Tiefe des Gedankens. Ihr bestes Teil ist etwas höheres, als die geschickte Behandlung der Oberflächen und Konturen oder Kunstregeln jemals lehren könnten, nämlich der von dem Kunstwerk ausstrahlende Charakter des Menschen. An den Skulpturen der Griechen, an dem Mauerwerk der Römer und an den Gemälden der toskanischen und venezianischen Meister ist ihr höchster Reiz die universelle Sprache, die sie reden. Ein Bekenntnis moralischer Natur, der Reinheit, Liebe und Hoffnung hauchen sie alle aus." Das waren Gedanken, die in seinen Schriften immer wiederkehrten, sobald er sich mit der Kunst auseinanderzusetzen suchte. Daß er sie nur insoweit gelten lassen wollte, als sie ihre sittlichen Pflichten erfüllte, war eine notwendige Konsequenz seiner Weltanschauung[1]). Durfte sie aber dann überhaupt noch ihre eigenen Wege gehen?

„Die Kunst ist noch nicht zur Reife gelangt", heißt es in den Essays, „wenn sie sich nicht mit den mächtigsten Strömungen der Welt auseinandersetzt, wenn sie nicht praktisch und moralisch ist, wenn sie nicht mit dem Gewissen in Verbindung steht, wenn sie nicht den Armen und Ungebildeten fühlen läßt, daß sie ihn mit der Stimme erhabenen Frohsinns anredet. Es gibt Größeres zu tun für die Kunst als die Künste, sie sind Mißgeburten eines unvollkommenen und verderbten Instinktes. Kunst ist der Drang zu schaffen, aber ihrem Wesen nach unendlich und allumfassend, ist sie ungeduldig, mit lahmen und gebundenen Händen

1) Vgl. hierzu in den Essays den Artikel Art, in Nature den Artikel Beauty, in The Conduct of life den Artikel Beauty, in Society and Solitude den Artikel Art, endlich die Abhandlungen The American Scholar und The Souvereignty of Ethics.

zu wirken und Krüppel und Ungeheuer zu bilden, wie das alle Gemälde und Statuen sind. Denn nichts geringeres als die Erschaffung des Menschen und der Natur ist ihr Ziel." Aber freilich, wenn sie das will, muß sie das ganze Leben durchdringen, sie muß darauf verzichten, ein isoliertes Dasein zu führen.

„Die Schönheit muß zu den nützlichen Künsten zurückkehren, und die Unterscheidung zwischen den schönen und den nützlichen Künsten in Vergessenheit geraten. Denn in der Natur ist alles nützlich, alles schön. Es ist schön, weil es lebendig, regsam, zeugungskräftig ist, nützlich, weil symmetrisch und wohlgefällig. Aber nicht auf den Ruf des Gesetzgebers wird sich die Schönheit einstellen, noch wird sie in England oder Amerika ihre Geschichte in Griechenland wiederholen. Vergebens erwarten wir von dem Genius, daß er die Wunder der alten Künste erneuere. Es ist sein Instinkt, Schönheit und Heiligkeit in neuen und notwendigen Tatsachen zu finden, im Feld und auf der Landstraße, in Laden und Werkstatt. Einem religiösen Herzen entspringend, wird er die Eisenbahn, das Versicherungsamt, die Aktiengesellschaft, unser Recht, unsere Wahlversammlungen, unseren Handel, die galvanische Batterie, die Leydener Flasche, das Prisma und die Retorte des Chemikers, in denen wir jetzt nur einen wirtschaftlichen Nutzen sehen, zu göttlichem Gebrauch erheben."

So weissagte um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein amerikanischer Philosoph. Bald sollte auch ein amerikanischer Sänger, Walt Whitman, jenen Genius beschwören.

Komm, Muse, herüber aus Griechenland und Jonien,
Streiche nur jene maßlos überzahlten Rechnungen
Für Troja und des Achilles Wut, des Aeneas und des Odysseus Irrfahrten,
Schlag an „verzogen" und „zu vermieten" an den Felsen deines schneeigen Parnassos,
Wiederhol' es zu Jerusalem und heft' es hoch an Jaffas Tor und an den Berg Moriah,

Auch an die Mauern deiner deutschen, französischen und spanischen Schlösser und
italienischen Sammlungen,
Denn wisse, eine bessere, frischere, geschäftigere Welt, ein weiteres, unerprobtes
Reich wartet deiner, verlangt nach dir.
Mächtiger als Ägyptens Gräber,
Schöner als Griechenlands, Romas Tempel,
Stolzer als Mailands Kathedrale mit ihren Statuen und Türmen,
Malerischer als rheinische Burgverließe, wollen wir jetzt errichten, höher als sie alle,
Deine große Kathedrale, heil'ge Industrie, kein Grab,
Ein Verließ für das Leben, für praktische Erfindung.
Um einen Palast, ragender, schöner, größer als irgend einer,
Ein neues Erdenwunder, der Geschichte sieben hinter sich lassend,
Stock auf Stock mit Glas- und Eisenfassaden emportürmend,
Eine Lust für Sonne und Himmel, mit den heitersten Farben geschmückt,
Bronze, lila, eigelb, dunkelblau und karmesin,
Über dessen goldenes Dach wehen sollen unter deinem Banner, Freiheit,
Die Banner der Staaten und die Flaggen jedes Landes,
Soll eine Brut ragender, schöner, aber kleinerer Paläste sich scharen,
Irgendwo in ihren Mauern soll alles, was das Menschenleben vollkommen macht,
begonnen,
Versucht, gelehrt, gefördert, sichtbar ausgestellt werden.
Nicht allein aller Welt Arbeiten, Gewerbe und Erzeugnisse,
Sondern alle Arbeiter der Welt sollen hier vertreten sein.
Das, das, Amerika, seien deine Pyramiden und Obelisken,
Dein Pharos von Alexandrien, deine Gärten Babylons,
Dein Tempel zu Olympia.

Während man so über das Wesen der Kunst philosophierte, war das Objekt solcher Spekulationen noch kaum in die Erscheinung getreten. Darüber lassen die umfassenden Berichte keinen Zweifel, die wir aus den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von dem Leben und Treiben in der amerikanischen Union besitzen. Gerade das Fehlen jeglicher Veredelung eines überwältigenden Materialismus erpreßt den Reisenden immer erneute Klagen. „Ohne Zweifel wäre es gut für das amerikanische Volk als Ganzes", sagt Charles Dickens ausdrücklich, „wenn es das Reale weniger und das Ideale etwas mehr liebte. Es wäre gut, wenn dort Frohsinn und Heiterkeit größere Ermutigung, und das Schöne, ohne Rücksicht auf seinen besonderen und un-

mittelbaren Nutzen, eine verbreitetere Pflege fände“ [1]). Alexis de Tocqueville, Michel Chevalier, Harriet Martineau äußern sich in ähnlicher Weise. Und wenige Jahre später wurde ganz Europa durch den Augenschein über die künstlerische Natur der amerikanischen Produktion belehrt.

Amerika, so heißt es in dem deutschen Bericht über die Londoner Weltausstellung von 1851, zeige eine aus der alten Welt übergewanderte, auf rohe Naturkräfte gestützte, freie Entwicklung und unbeschränkte Gewerbstätigkeit. Es fehle nicht an ausgezeichneten, die europäischen Vorbilder schon überflügelnden Leistungen. Es sei auch in diesen Lebenssphären das Land des Unternehmungsgeistes und der Zukunft. Von eigentlich künstlerischen Schöpfungen freilich wußte der Berichterstatter nichts zu erzählen. Und auch spätere Schriftsteller nehmen den gleichen Standpunkt ein. „Ich kann nicht sagen, daß es mir gelungen wäre, auch nur die leiseste Spur von etwas Eigentümlichen bei dieser Nation zu entdecken. Alles ist gewiß sehr praktisch, aber noch sicherer sehr unkünstlerisch“, bemerkt Pecht 1873, nachdem er schon 1867 erklärt, originelle Kunstformen treffe man in der amerikanischen Ausstellung gar keine als die Geräte der Indianer, die im Grunde allein bedeutend seien. Auch Falke, der den Aufschwung der amerikanischen Großindustrie bewundernd anerkennt, findet in künstlerischer Hinsicht an ihr so gut wie nichts Bemerkenswertes. Sie sei durchaus aufs „praktisch künstliche“, nicht aufs „künstlerische“ gerichtet. Es fehle diesem Volke die Ruhe des Gemütes, die bis zu einem gewissen Grade nötig sei, solle sich der Geist der Pflege des Schönen zuwenden. Und doch war diese Auffassung eine oberflächliche [2]).

1) Charles Dickens, American notes for general circulation, Vol. II, London 1842, p. 297. Vgl. besonders auch Harriet Martineau, Society in America, Vol. III, London 1837, p. 1 ff.: Civilisation.

2) Amtliche Berichte über die Industrieausstellung zu London im Jahre 1857, p. 775. Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867, p. 301 ff. Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung von 1873, p. 328 ff. Falke, Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung von 1873, p. 106 ff.

„Die Stutzuhren mit vortrefflich gearbeiteten Werken, aber einfachen Gehäusen von Nußbaum, die Stühle, von dem einfachen, hölzernen Arbeitsschemel bis zum siamesischen Plauderstuhl, ohne die europäischen Schnitzereien, an denen man sich die Kleider und die Hände zerreißt, ohne den rechten Winkel der jetzt so beliebten gothischen Stühle, in denen man sich die Brust zusammendrückt, alles, was wir von der häuslichen Einrichtung des Amerikaners sehen, atmet den Geist der Zweckmäßigkeit und Behaglichkeit. Da ist nichts, das nur zum Ansehen oder nur für Fremde da wäre", hatte Lothar Bucher 1851 gesagt, den Amerikanern jedoch eine künstlerische Begabung abgesprochen. Viel weiter war de Laborde gegangen. „Une nation industrielle, qui se fait artiste", hatte er sie genannt und geradezu von einer amerikanischen Gefahr gesprochen. Ganz erstaunlich seien schon die kunstgerechten Nachbildungen französischer Muster. Aber nicht genug damit. „Wenn ich in die Lager der andern Industrien eindringe", fährt er fort, „so sehe ich wohl unsere Papiertapeten, unsere gedruckten Stoffe, unsere Möbel; es ist nicht mehr dieselbe Genauigkeit in der Anordnung, dieselbe Sorgfalt in der Ausführung, aber welche produktive Kraft, welche Geschicklichkeit in dem Ersatz der Menschenhand durch die Maschine, welche Billigkeit." Und schon beginne eine urwüchsige Schöpferkraft sich zu regen. Nicht „un style fait et complet", aber „un don pittoresque et instinct d'artiste" könne man ihnen nachrühmen. Amerika werde alles versuchen, sogar künstlerisches Genie zu besitzen. Es werde es auf seine Weise wagen und in weniger als hundert Jahren vollbringen, wozu Europa die Anstrengungen von fünfzehn Jahrhunderten gebraucht habe. Auch Semper betonte, daß zwar vorläufig in der amerikanischen Ausstellung „von eigentlicher Kunstindustrie nichts oder wenig vorhanden gewesen". Dennoch werde dort drüben „zuerst wieder eine echt nationale, neue Kunst emporkommen"[1]).

1) Bucher, Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker, p. 146 ff. De Laborde, De l'union des arts et de l'industrie, Vol. I, p. 312 ff. Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst, p. 73 ff.

Wie recht er gehabt, sollte zuerst im Jahre 1876 auf der Weltausstellung zu Philadelphia offenbar werden.

Noch 1875 hatte Falke in seinen Vorbemerkungen zur Weltausstellung in Philadelphia zwar eine fühlbare Tendenz zur Begünstigung von Kunst und Kunstgewerbe in der amerikanischen Union zugegeben, zugleich aber hervorgehoben, daß beide ihm sowohl in Paris wie in Wien einen ungünstigen Eindruck hinterlassen hätten. „Weder Möbel noch Möbelstoffe, weder Glasgerät noch Fayencen und Porzellane, weder Arbeiten aus edlem noch unedlem Metall, weder Lederarbeiten noch Steinarbeiten, in gar keiner Weise war irgend etwas erschienen, das in bezug auf Geschmack, auf Kolorit oder Schönheit der Ornamentation unsere Aufmerksamkeit auf sich gezogen hätte. Manche Gegenstände des Gebrauchs, wie Wanduhren, die zur reicheren Verzierung herausgefordert hätten, verrieten den trostlosen Zustand durch gänzliche Abwesenheit des Schmuckes oder durch seine Gewöhnlichkeit und gedankenlose Verkehrtheit“[1]). Ein Techniker aber erkannte scharfen Auges die ersten Keime einer aus den besonderen Bedingungen der modernen Produktion erwachsenden eigenartigen Formenwelt.

Amerika, so erklärte F. Reuleaux in seinen berühmten Reisebriefen, habe begonnen, eine der ersten, teilweise unbestritten die allererste Stelle im Maschinenbau einzunehmen. Es habe die Dampfmaschine in gewissen Einzelheiten weiter entwickelt und dann ihrem Äußeren eine Formvollendung zu geben gewußt, die bewundernswert sei. Gleiches sei der Fall in einzelnen Zweigen der Stahlwarenfabrikation. Die Äxte, Hacken, Beile, Waidmesser, Waldmesser, Gartenmesser usw. seien in einer Mannigfaltigkeit und Schönheit vorgeführt, vor der man verwundernd stehen bleibe. Ähnliches gelte von vielen anderen Werkzeugen, den Sägen, Flach- wie

---

1) Falke, Vorbemerkungen zur Weltausstellung in Philadelphia, in der Gewerbehalle, 13. Jahrgang 1875, p. 144 ff., bes. 147.

Kreissägen, mit allen möglichen feinen, ja raffinierten Besonderheiten, daneben den Stahlwerkzeugen des Maurers, des Formers, des Bildhauers, des Maschinenarbeiters, ja mehr oder weniger von aller Art Metallwaren in Eisen, Stahl, Kupfer, Zinn, Messing, Bronze, Neusilber, Silber und Gold. Durch sie alle gehe ein mehr oder weniger bemerkenswerter, gemeinsamer Zug. Da finde einesteils eine Anpassung an die Brauchbarkeit, ein Anschmiegen an das praktische Bedürfnis, an die Handhabung statt, das überall unseren Ansprüchen gleichsam zuvorzukommen suche, andernteils zeige sich vielfach noch immer ein seltsames Vergreifen an jener Stelle, wo den Geschmacksforderungen Rechnung getragen werden solle. Beide, die Brauchbarkeitsformen wie die künstlerischen, seien von einer glänzenden Technik getragen, welche die ersteren unterstütze, der letzteren Mängel teilweise aufhebe. Dieser selbe Zug nun mache sich auch auf andern Gebieten, wie im Baugewerbe, bemerkbar. Doch greife auch hier allmählich die ästhetische Erkenntnis um sich, und es sei kein Zweifel, daß jenes Architekturgefühl sich ausbilden und entfalten werde, das in den Nutzbauten, wie in Brücken und weiten Hallen, schon so Hervorragendes leiste. Das zeige sich bereits in einzelnen Genres, wie in dem Landhause, der Cottage, die mit einem Reiz der Heimlichkeit, der Familienwohnlichkeit geschmückt sei, den man sich nur zum Muster nehmen könne. Auch in den Möbeln seien, freilich unter dem Einfluß englischer Reminiszenzen, gute Formen gebräuchlich, die mit vorzüglicher Schreinerarbeit und trefflichem Material zusammen das amerikanische Privathaus höchst angenehm machten [1]).

1) F. Reuleaux, Briefe aus Philadelphia, Braunschweig 1877, p. 18 ff., 54, 57 ff. Ähnlich Hermann Grothe in seinem Buche Die Industrie Amerikas, ihre Geschichte, Entwicklung, Lage usw. unter besonderer Berücksichtigung der Weltausstellung zu Philadelphia, Berlin 1877, p. 146 ff., bes. 148 f. Vgl. auch Georg Seelhorst, Die Philadelphia-Ausstellung und was sie lehrt, Nördlingen 1878, p. 71 ff. Allerdings erwähnt er auch mancherlei Versündigungen gegen den guten Geschmack; so Maschinenteile, die mit Abziehbildern, Hobel, die mit gegossenen Reliefornamenten, Sägehefte, die mit Schnitzereien verziert seien, usw.

Von einem „aus der Konstruktion des Gegenstandes erwachsenden, zur wirklichen Linienschönheit gesteigerten Formenprinzip", besonders bei den Werkzeugen, wußte 1878 auch Lessing zu berichten. „Ich kann versichern", erklärte er, „daß ich eine Wand voll amerikanischer Äxte und Heugabeln mit einem so intensiven künstlerischen Vergnügen gesehen habe, als ich es bei ausgebildeten Werken hochzivilisierter Völker empfunden." Es sei im höchsten Grade erstaunlich, wie hier aus den einfachsten Grundbedingungen der leichten Handhabung heraus, aus der verwandtschaftlichen Verbindung, die das Gerät mit der menschlichen Hand und dem menschlichen Körper eingehe, eine hohe Linienschönheit ohne den geringsten Zusatz eines ornamentalen Schmuckes entstanden sei. Es zeige sich in diesen Werkzeugen ein verblüffender Parallelismus zu den ältesten Stein- und Bronzegeräten der Ureinwohner Europas, wogegen allerdings jeder Versuch amerikanischer Konkurrenz mit den historisch ererbten Kunstformen Europas einen jämmerlichen Abfall bedeute. Auch Pecht mußte jetzt zugestehen, daß die Industrie der amerikanischen Union, die bisher durch ihre Phantasielosigkeit geglänzt, gegen früher einen bedeutenden Fortschritt aufzuweisen habe [1]).

Das mußte mit besonderer Rücksicht auf die Möbelindustrie sogar Frankreich anerkennen. Die Möbelfabrikation, heißt es im französischen Ausstellungsbericht von 1876, sei in den Vereinigten Staaten hoch entwickelt, die Tischlerarbeit im allgemeinen trefflich, nur lasse die Formgebung viel zu wünschen übrig. Daneben aber gebe es eine andere Richtung. Hier spiegele das Ornament den praktischen Sinn der Amerikaner wieder. Man halte sich an Wirkungen, die durch mechanische Hilfsmittel zu erzielen seien. „Les surfaces planes, les découpés, les moulures simples, peu fouillées, les appliques

---

1) Lessing, Berichte von der Pariser Weltausstellung von 1878, p. 99 f. Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878, p. 265 ff.

retouchées à l'outil, les pièces tournées, la sculpture sans dessous, faite à la fraise, appliquée sur le corps de menuiserie: tout cela, habilement assemblé, est aisé à travailler séparément et produit de l'effet." So sei denn ein undefinierbarer, greco-orientalischer, etwas an die Renaissance erinnernder Stil entstanden, der sich auf alle Produkte des Kunstgewerbes erstrecke. Dieser sei ganz amerikanisch, man könne ihn Pullmancar-Stil nennen. Seine starren und flachen Formen gestatteten eine einfache Ausführung, doch erlaube die verschiedene Färbung der Hölzer und das eingravierte, vergoldete Linienwerk halb arabischen, halb griechischen Ursprungs diese Wirkungen mehr oder weniger reich zu gestalten, ohne daß man darum seine Zuflucht zu einer komplizierten Tischlerarbeit nehmen müsse, die diese Formen nach den Umständen zu modifizieren hätte. Man könne also diesen dekorativen Stil geradezu als eine Ausgeburt der amerikanischen Produktionsmethoden betrachten. Er werde allgemein angewandt. Daneben freilich, schließt der Bericht, zeige der amerikanische Geschmack „weder Prinzip noch klaren Gedanken". Man verfalle „in reine Anarchie oder auch in mißverstandene Nachahmung der alten europäischen Stilweisen". Trotz alledem habe das amerikanische Kunstgewerbe eine große Zukunft[1]).

Daß es den Produkten der amerikanischen Industrie trotz aller Erfolge an jener künstlerischen Verfeinerung fehle, die man an den Kunstwerken Europas und Asiens immer mehr bewundern lernte, sahen die Amerikaner selbst am besten. Die Weltausstellung brachte ihnen, wie Isaac Edwards Clarke einige Jahre später bemerkte, ebenso sehr die Unerschöpflichkeit ihrer Hilfsquellen, wie die Minderwertigkeit ihrer künstlerischen Leistungen zum Bewußtsein, während die steigende Wohlhabenheit des amerikanischen Volkes eine wachsende Nachfrage gerade nach jenen Erzeugnissen des

1) Exposition internationale et universelle de Philadelphie 1876, Paris 1877, p. 185 ff., bes. 190, 525 ff., bes. 529 f.

Kunstgewerbes erweckte, die das Inland noch nicht zu liefern vermochte. Ernstlich mußte man auf die Ausbildung der künstlerischen Schöpferkraft der Nation bedacht sein, wollte man nicht Gefahr laufen, in dieser Hinsicht in immer größere Abhängigkeit vom Auslande zu geraten. Bald betrachtete man diese Einsicht als eine der wichtigsten Lehren der ganzen Weltausstellung.

„Ein Land", erklärt der amerikanische Ausstellungsbericht, „das Überfluß an Rohmaterial für Handel und Gewerbe besitzt, dessen Volke es aber an gewerblicher Geschicklichkeit oder Geschmack gebricht, muß mit Notwendigkeit hinter jedem andern Lande zurückstehen, das mit natürlichen Hilfsmitteln ebenso gesegnet ist, dessen Industrie jedoch durch die höchsten Kräfte geleitet wird, die Kunst und Wissenschaft verleihen können. Von diesem Standpunkt aus wird Geschicklichkeit eine Sache von höchster Bedeutung, und ihre allgemeine Entwicklung und Anwendung die sicherste materielle Grundlage für das Gedeihen einer Nation. Wir können nicht Getreide und Öl und Baumwolle und Schweinefleisch ausführen und französische Bronzen oder deutsches Porzellan oder englische Teppiche einführen, ohne die Leidtragenden zu sein. Denn die Jahresarbeit, die sechs Menschen zur Erzeugung jener Exportware aufwenden, wird schwerlich die Jahresarbeit eines geschickten Arbeiters bezahlen, dessen eingeführte Handarbeit wir schätzen und kaufen. Genau in dem Umfange verlieren wir. Und unter diesem Gesichtspunkt ist es offenbar unsere Pflicht, unsere arbeitenden und schaffenden Mitbürger derart mit Gelegenheiten zur Erlangung solcher Geschicklichkeit zu versehen, daß sie auf gleichem Fuße mit ihren Rivalen in andern Ländern der Welt stehen, indem wir ihnen für ihre Arbeit ein Maß von Produktivkraft und Wert sichern, gleich dem, das dieselben Klassen in andern Ländern besitzen" [1]).

1) The Masterpieces of the Centennial International Exhibition, Vol. II. Industrial Art by Prof. Walter Smith, Philadelphia (?), p. 497 ff., bes. 500.

So spielte denn für die amerikanische Union die Weltausstellung zu Philadelphia von 1876 etwa die gleiche Rolle, wie die im Jahre 1851 zu London abgehaltene für England. Sie brachte eine Reformbewegung in Fluß, die einzelne weitblickende Geister zwar schon früher eingeleitet, deren Notwendigkeit man aber bisher nicht hatte anerkennen wollen. Mochte nämlich die Ende des 18. Jahrhunderts vollzogene Loslösung der Vereinigten Staaten vom Mutterlande ihre politische, und in steigendem Grade auch ihre wirtschaftliche Verselbständigung nach sich ziehen, so war dies in kultureller Hinsicht nicht in gleichem Maße der Fall. Hier bildete vor allem die Gemeinsamkeit der Sprache und Literatur ein unzerreißbares Band, und es konnte nicht fehlen, daß noch auf lange Zeit hinaus Altengland seiner Kolonie gegenüber der gebende Teil verblieb. So fanden denn Carlyle und Ruskin auch jenseits des Ozeans begeisterte Anhänger. Und wenn sie sich auch beide, allen Bitten ihrer Freunde zum Trotz, niemals dazu bewegen ließen, ihren Fuß auf amerikanischen Boden zu setzen, weil, wie Oskar L. Triggs, auf gewisse Äußerungen beider Denker anspielend[1]), humoristisch bemerkt,

---

Ähnliche Gedanken hatte 1875 bereits Charles B. Stetson geäußert. Vergl. dazu Modern art education, its practical and aesthetic character, educationally considered, by Prof. Joseph Langl of Vienna, being part of the Austrian official Report on the Vienna Worlds fair of 1873, translated by J. R. Kochler, with an introduction by Charles B. Stetson, Boston 1875, p. XIII ff., XXIII ff., bes. XXVIII.

1) So heißt es in den Latter-Day Pamphlets: „America's battle is yet to fight — and she will have her own agony and her own victory, but on other terms than she is yet aware of. Hitherto she but ploughs and hammers, in a very successful manner, hitherto, in spite of her roast-goose with apple-sauce, she is not much. What great human soul, what great thought, what great noble thing, that one could worship, or loyally admire, has yet been produced there? None: the American cousins have yet done none of these things." (Carlyle, Works. XX, p. 18). Vgl. dazu Ruskin, Fors clavigera, Vol. I, p. 193: „I could not even for a couple of months live in a country so miserable, as to possess no castles". Auch ihm war Amerika tief unsympathisch. „The Americans, as a nation", sagt er einmal, „set their trust in liberty and in equality, of which I detest the

„der eine drüben zuviel geröstete Gans mit Äpfelmus, der andere zu wenig alte Schlösser und Ruinen erblickte", das heißt, weil sie ihren tiefen Widerwillen gegen den Materialismus und Demokratismus des amerikanischen Alltagslebens nicht zu überwinden vermochten, so standen sie doch beide in regem persönlichen Verkehr mit den fortgeschrittensten Geistern Neuenglands, wobei Charles Eliot Norton Ruskin und den Präraffaeliten etwa die gleichen Dienste leistete, wie Ralph Waldo Emerson zuvor Carlyle. Auch schufen die alljährlichen Wanderungen amerikanischer Europapilger genug Berührungspunkte mit der Kultur der alten Welt, um ein frühzeitiges Hinüberwirken der englischen Kunstgewerbebewegung zu begünstigen. So kam es, daß bereits im November 1870 zugleich mit einer Sendung orientalischer Teppiche auch von Morris entworfene Tapeten aus England ihren Weg nach Boston fanden. N. Willis Bumstead versuchte für die neuen Ideen auf dem Gebiete der Wohnungsausstattung sogar dadurch Propaganda zu machen, daß er, aus Europa heimkehrend, eine Anzahl Räume in englischem Stil einrichtete und sie im November 1871 einem größeren Publikum vorführte. Entscheidende Erfolge freilich wurden hiermit nicht erzielt. Stand doch die große Masse den künstlerischen Fragen noch völlig teilnahmlos gegenüber, und es bedurfte erst einer systematischen Erziehung, um dem Volke die Augen über die Tragweite des kunstgewerblichen Problems zu öffnen.

Wie eine im Jahre 1873 von dem Erziehungsamt zu Washington aufgenommene Statistik bezeugt, reichen die ersten Anfänge künstlerischen Unterrichtes in Amerika bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts zurück. Ja, man hatte dann später in einigen Städten, wie in Boston, Philadelphia und Baltimore, sogar an die Einführung des obligatorischen Zeichen-

---

one and deny the possibility of the other; and because also, as a nation, they are wholly undesirous of rest and incapable of it; irreverent of themselves, both in the present and in the future; discontented with what they are, yet having no ideal of anything, which they desire to become." (Time and Tide, p. 169.)

unterrichtes in den Volksschulen gedacht. Aber erst dem vereinten Wirken zweier Männer, John D. Philbrick und Charles C. Perkins in Boston, war es zu verdanken, daß dieses Ziel Ende der sechziger Jahre erreicht wurde. Ein Gesetz des Staates Massachusetts vom 16. März 1870 machte allen Ortschaften von mehr als 10 000 Einwohnern die unentgeltliche Erteilung des Zeichenunterrichtes in Tages- oder Abendschulen zur Pflicht. Bald folgten andere Staaten. Die ganze Bewegung war, wie Clarke später bemerkte, „a direct outcome of the English movement". Doch wäre sie, wie frühere Versuche gleicher Art, vielleicht im Sande verlaufen, wäre es nicht gelungen, durch Vermittlung Sir Henry Coles in Walter Smith, dem damaligen Leiter der Leeds School of Arts and Science, eine Persönlichkeit zu gewinnen, die man mit der Durchführung des Gesetzes betrauen konnte. Zum Art master und Organisator des gesamten künstlerischen Erziehungswesens für die Stadt Boston und den Staat Massachusetts ernannt, hat dieser für seine Aufgabe enthusiastisch begeisterte Neuerer in jenem Amte eine wahrhaft epochemachende Tätigkeit entfaltet. Wie Haydon in England, ist Smith in Amerika zum Märtyrer seiner Sache geworden. Er ist, wie es scheint, schließlich der Rache herrschsüchtiger Philister zum Opfer gefallen, die es nicht ertragen konnten, sich einer überlegenen Führung unterzuordnen. Nach zwölfjähriger, unermüdlicher Tätigkeit durch eine ihm feindselige Majorität der staatlichen Schulkommission schmählich aus dem Amte gejagt, ist er schon 1886 in seiner englischen Heimat verschieden, ohne die erlittene Kränkung verwinden zu können, in demselben Jahre, in dem auch Philbrick und Perkins ihrem Wirken durch den Tod entrissen wurden[1]).

1) Vgl. dazu Isaac Edwards Clarke, Art and Industry, Education in the Industrial and Fine Arts in the United States. Part I. Drawing in Public Schools, Washington 1885. Part II. Industrial and Manual Training in Public Schools, Washington 1892. Part III. Industrial and Technical Training in Voluntary Associations and Endowed Institutions, Washington 1897. Part IV. Indu-

Will man sich heute den Umschwung vergegenwärtigen, der sich im amerikanischen Unterrichtswesen während der siebziger Jahre unter dem Einfluß jener drei Männer namentlich seit der Weltausstellung zu Philadelphia vollzogen hatte, so genügt es, die Ergebnisse der von dem amerikanischen Erziehungsamt zu Beginn der achtziger Jahre durchgeführten Erhebungen über die Entwicklung des Zeichenunterrichtes und das Bestehen von Kunst- und Kunstgewerbeschulen, sowie von Kunstsammlungen, mit den Ergebnissen der bereits erwähnten statistischen Erhebungen von 1873 zu vergleichen. Welch ein Wandel gegenüber jener Zeit, da ein obligatorischer Zeichenunterricht nur in den Volksschulen des Staates Massachusetts eingeführt, Kunstgewerbeschulen (Schools for the practical teaching of art, as applied to industry and manufactures) streng genommen nur in Boston, New York, Philadelphia und Cincinnati vertreten, Gelegenheit zu eigentlich künstlerischer Ausbildung, abgesehen von den an einigen Universitäten und Colleges, vor allen in Harvard, Yale und Syracuse, Cornell, Rochester und Vassar, getroffenen Vorkehrungen, nur an der National Academy of Design in New York geboten, Kunstsammlungen nur in Boston, New York, Washington und San Francisco vorhanden waren![1])

---

strial and Technical Training in Schools of Technology and in United States Land Grant Colleges, Washington 1898. — Education in the United States. A Series of Monographs, prepared for the United States Exhibition at the Paris Exposition 1900, edited by Nicholas Murray Butler, Albany 1900, Vol. II, p. 705 ff. Edwin Grant Dexter, A History of Education in the United States, New York 1904, p. 401 ff., 407 ff. Victor Champier, L'art et l'industrie aux États-Unis d'Amérique, im Résumé de Rapports de Missions sur les institutions d'enseignements individuel et artistique à l'étranger, addressé aux membres du congrès organisé par l'Union centrale des arts décoratifs en mai 1894, Paris 1894, p. 61 ff. Ludwig Pallat, Schule und Kunst in Amerika, Leipzig und Berlin 1906. Heinrich Leobner, Die Grundzüge des Unterrichts- und Erziehungswesens in den Vereinigten Staaten von Nordamerika, Wien und Leipzig 1907, p. 132 ff. Über W. Smith im besonderen vgl. Art and Industry, Part II, p. XLIII ff.

1) Clarke, Art and Industry, Part I, p. 502 ff.

Zwar lautet der im Jahre 1884 der National Educational Association über die Entwicklung des Zeichenunterrichtes erstattete Bericht noch unbefriedigend; denn es wird hervorgehoben, daß namentlich der in den Lehrerbildungsanstalten erteilte Zeichenunterricht den Bedürfnissen noch keineswegs entspreche, daß die in den Volksschulen dem Zeichnen gewidmete Zeit mangels angemessener Anleitung und genügender Lehrmittel noch vielfach vergeudet sei, und daß sich daher in den höheren Schulen in künstlerischer wie in technischer Hinsicht der Mangel elementarer Fertigkeit im Zeichnen noch allenthalben geltend mache. Immerhin hatten jetzt 69 von 72 befragten Städten den Zeichenunterricht als reguläres Fach für ihre Volksschulen nachweisen können, und unter 40 Lehrerseminaren gab es nur eines, in dem der obligatorische Zeichenunterricht noch fehlte. Rechnet man hinzu, daß in der Unterrichtsstatistik für 1881/82 als künstlerische Lehranstalten (Institutions affording Art instruction, including all training in industrial Art) für das ganze Land nicht weniger als 37, darunter einige von erheblicher Ausdehnung, trefflicher Ausstattung und reicher Frequenz, und ferner 30 öffentliche Kunstsammlungenauf geführt werden konnten[1]), so wird man die in etwa zehn Jahren erzielten Fortschritte als geradezu erstaunliche bezeichnen müssen.

Es lag in der Natur der Dinge, daß die geschilderte Entwicklung sich vorzugsweise im Osten abspielen mußte, als demjenigen Teil des weiten Landes, in dem von Alters her eine höhere Kultur ihren Sitz gehabt hatte. Ganz anders eine Bewegung, die gerade auf westlichem Boden erwuchs, und die, zunächst der anderen parallellaufend, ja, sie in gewissem Sinne ergänzend, ihr schließlich gefährlich zu werden drohte, weil sie im Widerspruch zu den im Osten gepflegten Idealen das Interesse der Nation vom künstlerischen Schaffen auf ein bloß technisches Können ablenkte. Die ersten Spuren

1) Clarke, Art and Industry, Part I, p. 386 ff. u. 694 ff.

dieser die Einführung des Handfertigkeitsunterrichtes in den Schulplan anstrebenden Reformbewegung lassen sich bis zu Beginn der siebziger Jahre zurückverfolgen. Vor allen andern soll N. C. Ricker im Jahre 1871 an der Illinois Industrial University zu Urbana Werkstätten für Holz- und Eisenbearbeitung eingerichtet haben, womit ihm C. M. Woodward bereits ein Jahr darauf an der Washington University in St. Louis folgte. Aber erst die eine enthusiastische Bewunderung erregende Ausstellung von Metallarbeiten der russischen Strogonoff-schule zu Philadelphia im Jahre 1876 führte den neuen Gedanken zu schnellem Siege, was namentlich im Verlaufe der achtziger Jahre in der Einfügung einzelner Zweige des Handfertigkeitsunterrichtes in die regulären Kurse der Volks- und Mittelschulen wie auch in der Begründung eigentlicher Manual Training Schools zum Ausdruck kam, so daß 1889 bereits 28 Städte und Ortschaften der Union den Handfertigkeitsunterricht in der einen oder anderen Form in den Volksschulen pflegten, 18 von ihnen sogar besondere Handfertigkeitsschulen aufzuweisen hatten[1]).

Da es in den anglo-amerikanischen Kolonien wohl ein Kleingewerbe, niemals aber ein zünftiges Handwerk europäischen Musters gegeben, vielmehr nach Abstreifung der handelspolitischen Vormundschaft des englischen Mutterlandes, besonders aber seit dem Bürgerkriege, alsbald die moderne Großindustrie mit ihrer Maschinentechnik ihren Siegeslauf angetreten hatte[2]), so wäre gerade hier die Handfertigkeitsbewegung berufen gewesen, der künstlerischen Handarbeit zu ihrem Rechte zu verhelfen. Der Geist jedoch, der diese Bewegung von Anbeginn beherrschte, war dem nicht förder-

---

1) Butler, Education in the United States, Vol. II, p. 727 ff. Dexter, History of Education in the United States, p. 401 ff.

2) Der Süden kam für die gewerbliche Entwicklung des Landes in jener Frühperiode überhaupt nicht in Betracht. Über den Norden vergl. William B. Weeden, Economic and social history of New England 1620—1789, Boston and New York 1894, Vol. I, p. 165 ff.; Vol. II, p. 493 ff.

lich. Denn litt schon die praktische Gestaltung des Zeichenunterrichtes in den Volksschulen vielfach unter dem Bestreben, ihn nackten Erwerbszwecken dienstbar zu machen, so traten die leidigen wirtschaftlichen Erwägungen bei der Pflege des Handfertigkeitsunterrichtes noch viel deutlicher hervor. So kam es, daß die Ideale der Philbrick, Perkins und Smith nach deren Tode allmählich in Vergessenheit gerieten, und es trat bei der noch immer vorherrschenden Gleichgültigkeit der großen Masse gegenüber der bildenden Kunst an Stelle des Industrial Art training immer offensichtlicher ein Teaching of trades, an Stelle der Erziehung zur Handwerkskunst der Drill zur Handarbeit.

So wäre es denn wohl um die ganze, in den siebziger Jahren eingeleitete Reformbewegung übel bestellt gewesen, wenn nicht die Künstler selbst sich ihrer angenommen, und Männer, wie Samuel Coleman und Augustus St. Gaudens, George de Forest Brush und John la Farge, dem Veteranen Tiffany zu Hilfe geeilt wären. Namentlich der Maler und Kunstschriftsteller John la Farge, der Erfinder jenes farbigen Glases, das nachmals auf der Weltausstellung von Chicago das Entzücken europäischer Kunstfreunde erregen sollte, hat in dieser Hinsicht einen maßgebenden Einfluß auf die Entwicklung der Dinge ausgeübt. Durch seinen langjährigen Aufenthalt in Europa mit der Kunst der alten Welt im allgemeinen, durch seine Freundschaft mit William Hunt insbesondere auch mit den Bestrebungen der englischen Reformer vertraut, hat er sich zu seiner kunstgewerblichen Mission namentlich auch durch die Meisterwerke der Japaner inspirieren lassen [1]). Denn mehr noch als in Europa empfand er angesichts der Kunstschätze Alt-Asiens, was seinem Lande bei all seinem wirtschaftlichen Reichtum fehlte, und er hat

---

1) John la Farge, An Artist's Letters from Japan, New York 1903, p. 100 ff., 128 ff. Über La Farge vgl. Charles H. Coffin, American Masters of Painting, New York 1903, p. 19 ff.

dieser Erkenntnis in seinen Künstlerbriefen aus Japan lebendigen Ausdruck verliehen.

„Als ich darüber nachzudenken begann", so schreibt er beim Anblick der geheimnisvollen Pracht altjapanischer Heiligtümer, „wie dieses Holz und dieser Gips mehr von der Würde und der erreichbaren Schönheit der Kunst an sich trugen, als alles, was wir zu Hause haben, zusammengenommen hergeben würde, daß dieses gebrechliche Material der Seele mehr Ewigkeitsgefühl vermittelte, als unser Granit, da schien es mir, daß bei uns etwas faul sein müßte. Und die Ursache dieser Einsicht war nicht der Schwung der Linie, der Glanz der Farbe, nicht die Verfeinerung. Das letzte Mal, wo ich mich besinnen kann, eine ähnliche Empfindung gehabt zu haben, war vor einem kleinen Kirchtum in England. Sondern wahrlich die Unterordnung aller Mittel unter einen einzigen Zweck und ihr Aufgehen in einem einzigen Eindruck." Das gerade fehlte seinem Lande. „Wo in aller Welt", heißt es an anderer Stelle, „ist heute ein von uns ersonnenes Werk zu finden, das ein Künstler aus Liebe, aus dem tiefen Verlangen nach Genuß aufsuchen möchte, was uns so viele kleine Dinge der Vergangenheit besichtigen und weit nach ihnen reisen läßt? Und doch, welch ein Rausch des Entzückens kommt über uns angesichts einiger griechischer Friese, des Fragments eines griechischen oder gotischen Ornaments, bei dem bloßen Anblick der Mauern eines guten alten Gebäudes! Wie sind die Lust und die Gefühle derer, die sie geschaffen, in sie hineingebaut, und wie werden sie auf uns zurückgestrahlt, wie das Lächeln von einem menschlichen Antlitz!" Freilich! „Warum ganze Tage vergeuden, um eine Mauerfarbe zu erzielen, von der jeder Architekt denkt, daß sie recht wohl ersetzt werden könne, wenn er etwas Ähnliches der Malerfirma um die Ecke beschreibt? Warum das Ding selbst machen, wenn etwas Ähnliches dasselbe leistet? Warum die Note genau treffen, wenn irgend ein Ton in der Nähe das Durchschnittsohr befriedigt? Für uns existieren Dinge und

Wirklichkeiten nicht mehr, ihr Schein ist es, an den wir glauben."

Männer, wie La Farge, die mit einem hohen persönlichen Können ein klares Verständnis für die Mängel der künstlerischen Kultur ihres Landes verbanden, waren die rechten Lehrer, um die Nation aus ihrer Barbarei emporzuheben. Schon Mitte der achtziger Jahre wissen englische und deutsche Zeitschriften von einem Aufschwung im amerikanischen Kunstgewerbe zu berichten. Ein Artikel von M. G. Humphreys im Art Journal fand ein Echo im deutschen Kunstgewerbeblatt, wo Richard Graul sich ausführlich über amerikanische Papiertapeten verbreitete. Noch eingehender ließ sich zu Beginn der neunziger Jahre F. R. Vogel über amerikanisches Kunstgewerbe vernehmen, indem er in einem anläßlich der Beschickung der Chicagoer Weltausstellung gehaltenen Vortrag den amerikanischen Kunstgeschmack zu analysieren suchte[1]). „Der Amerikaner", so behauptete er, „liebt die wirklich schöne Form, die schön geschwungene Linie an sich, er liebt echte Materialien, keine Surrogate, die etwas vorstellen sollen, was sie nicht sind. Er hat viel Farbensinn und Gefühl für malerische Wirkung, was ihm besonders bei Ausschmückung seiner Wohnräume zustatten kommt, wobei er seinen individuellen Geschmack, nicht den konventionellen des Dekorateurs walten läßt, mit Um-

1) M. G. Humphreys, The progress of American decorative Art, im Art Journal, N. S. Vol. IV, 1884, p. 25 ff., 69 ff., 181 ff., 345 ff. Ein Bericht hierüber im Kunstgewerbeblatt, 1. Jahrgang 1885, p. 217 ff. Richard Graul, Über amerikanische Papiertapeten, im Kunstgewerbeblatt, 2. Jahrgang 1886, p. 25 ff. F. R. Vogel, Über amerikanisches Kunstgewerbe, im Hannover'schen Gewerbeblatt, Jahrgang 1892, p. 79 ff., 97 ff. Bezeichnend für das wachsende Interesse an der Entwicklung des Kunstgewerbes in den Vereinigten Staaten war auch die Entstehung einer kunstgewerblichen Zeitschriftenliteratur. Genaueres hierüber in The Studio, Vol. I, 1893, p. 143 ff.: The Art Magazines of America. Diese Literatur ist seitdem noch erheblich gewachsen. Nach dem von Florence N. Levy herausgegebenen American Art Annual 1905/06, New York 1905, p. 109 ff. wurden in der Union seit Oktober 1903 über 300 selbständige Schriften künstlerischen Inhalts veröffentlicht, auch bestanden im Berichtsjahre 37 künstlerische Zeitschriften von zum Teil sehr weiter Verbreitung.

gehung alles Steifen und jeglicher strengen Symmetrie. Er versteht es sehr wohl, durch einen Punkt Farbe, eine hier oder da angebrachte gelbe oder orangene Seidenschleife, einen Vorhang oder ähnliches, eine ganze Partie des Zimmers zu beleben. Im Gegensatz zu dieser Freude am Schönen liebt er aber auch die eigenartige, absurde Form, das Neue, Nochnichtdagewesene; je absonderlicher, desto besser. Das amerikanische Kunstgewerbe", schloß der Redner, „hat sich in der kurzen Zeit seines Bestehens zu einer bedeutenden Höhe aufgeschwungen und in den meisten Zweigen das europäische eingeholt, in einigen sogar vielleicht überholt. Und dieses der übrigen Welt zu beweisen, macht Amerika auf der Ausstellung die größten Anstrengungen." In der Tat ließ diese keinen Zweifel mehr darüber, daß die Union auch in künstlerischer Hinsicht europäischer Vormundschaft zu entwachsen begann [1]).

Amerika habe die europäischen Ornamentenschätze prämiiert, berichtete Lessing. „Wir aber", fährt er fort, „die wir mit dem guten Willen, etwas zu lernen, hinübergegangen sind, wir haben die glatten Holzstühle und die aus Draht geschlungenen elektrischen Kronen, die blanken Messinggriffe und die verständig geschwungenen, gänzlich ornamentlosen Geräte als Wahrzeichen mit zurückgebracht. Hier haben wir Geräte, geschaffen in demselben Geist, wie unsere Eisenbauten, unsere Schiffe und Wagen, Geräte, die in ihren Formen voraussetzungslos aus Material und Technik entstanden und so

1) Über die Weltausstellung in Chicago vgl. den Amtlichen Bericht über die Weltausstellung in Chicago, erstattet vom Reichskommissar, Bd. II, Berlin 1894, p. 762 ff. Ferner W. Bode, Moderne Kunst in den Vereinigten Staaten von Amerika, II. Die Architektur und das Kunsthandwerk, im Kunstgewerbeblatt, N. F. 5. Jahrgang 1894, p. 113 ff., 138 ff. J. Lessing, Neue Wege, im Kunstgewerbeblatt, N. F. 6. Jahrgang 1895, p. 1 ff. André Bouilhet, Notes de voyage d'un orfèvre, in der Revue des arts décoratifs, Année 1893/94, p. 65 ff. und L'orfèvrerie américaine, ebenda, Année 1894/95, p. 110 ff., 136 ff., 167 ff. Henri Vever, La bijouterie en Amérique, ebenda p. 297 ff. S. Bing, La culture artistique en Amérique, Paris 1896, bes. p. 31 ff., 73 ff.

klar entwickelt sind, daß sie nicht mehr zum rechnenden Verstande, sondern direkt zur Anschauung sprechen und dem Auge die reine, gesättigte Freude gewähren, die wir als Schönheit empfinden.“ Wie charakteristisch sei in dieser Hinsicht das Badezimmer, das zugleich als Toilettenzimmer diene. Hier sei alles verpönt, was als Zierform vorspringen oder tiefliegen, Staub aufsammeln oder auch nur durch die Farbe Unsauberkeit verheimlichen könne. Trotzdem befriedige die Erscheinung des Raumes mit seinem eleganten, glänzend polierten, frei zu Tage liegenden Röhrenwerk nicht nur die Vernunft, sondern auch das Auge. Wie die klare Linie eines unverzierten Konturs, welche die Spannung und Leistung eines Gerätes befriedigend und sinnfällig ausdrücke, so wirke hier sinnfällig die Vorstellung der vollkommenen Reinlichkeit [1]).

Wo man nun das Verlangen nach Verzierung dennoch empfinde, verbinde man als Mittel reicheren Schmuckes allerhand Blumen- und Pflanzenwerk nach japanischem Vorgang, oder man bediene sich europäischer Stilelemente, wobei jedoch unbewußt etwas Neues geschaffen werde, das meist lebensfähiger sei als schulgerechte Nachbildungen. So habe man z. B. alle Formen der Hochrenaissance, Säulen, Gebälk, Giebel, Kuppeln, Türme usw. zur Verzierung der Ausstellungspaläste herangezogen und sei dabei vor einer Vergewaltigung und Entstellung jener alten Typen keineswegs zurückgeschreckt. Dennoch wirke das Geschaffene nicht als spielende Zusammenstellung, sondern als etwas Berechtigtes,

1) „La conception que les États-Unis se font du mobilier, diffère profondément de la nôtre“, sagt Alfred Picard. „Avant tout, ils ont un constant souci du pratique et du confortable. De leurs formes hiératiques, aux lignes impassibles et sévères, se dégage un sentiment de force et de grandeur. La décoration, le soin de détail, ne tiennent qu'une faible place dans les préoccupations des ébénistes, qui recherchent les amples panneaux, en rompent à peine la froideur par de discrètes moulures, comptent sur la beauté naturelle du bois et sur le jeu de ses fibres.“ (Alfred Picard, Le bilan d'un siècle 1801—1900, Vol. I, Paris 1906, p. 404.)

Selbständiges, ja, es sei eine Gesamtwirkung erzielt worden, wie sie die Ausstellungsbauten von Paris, London und Wien auch nicht entfernt erreicht. Noch viel wichtiger als diese Palastbauten aber seien die Produkte der bürgerlichen Baukunst, besonders die Landhäuser. Gewiß treffe man mancherlei Absurdes, aber die ungeheure Masse der bewohnten Holzhäuser zeige eine gesunde, ansprechende Einfachheit, eine aus der Zimmermannstechnik erwachsene und doch malerische Konstruktion, mit vorspringenden Dächern, Erkern und geteilten Geschossen, die einen leicht gestaltbaren, aus dem Bedürfnis erwachsenen Grundriß verraten. Und eine ähnliche Erscheinung lasse sich bei den städtischen Wohnhäusern beobachten. Hier sei zwar infolge der fabrikmäßigen Herstellung vieler Bauelemente der ornamentale Innenbau nach der plastischen und selbst nach der architektonischen Seite hin wenig entwickelt, dagegen der Schmuck der Farbe um so vollständiger ausgebildet, wobei das Schwergewicht nicht auf gemalten Ornamenten, sondern auf der gesamten Farbenstimmung liege, die lediglich durch die Vereinigung einzelner Töne in ruhigen Flächen erzielt werde. Man komponiere unter japanischem Einfluß ein Zimmer aus der Farbe heraus, wobei Wände, Holzwerk, Teppiche, Möbelstoffe in Rechnung gestellt würden, und bei dem Vorwiegen der Farbe der eigentliche Luxus in dem verwandten Material bestehe. So komme es, daß selbst da, wo die innere Ausstattung des amerikanischen Hauses durch eine buntscheckige Zusammenstellung europäischer Kunstprodukte ergänzt werde, das Ganze doch als etwas Besonderes, und zwar eigenartig Amerikanisches empfunden werde.

Wenn nun Lessing trotzdem ein spezifisch amerikanisches Kunstgewerbe im strengen Sinne des Wortes erst in seinen Anfängen anerkennen wollte, so gingen andere weit darüber hinaus. Mit großen Erwartungen habe er seine Reise angetreten, berichtet Bode. Doch seien diese durch die Ausstellung, und was er sonst in den Vereinigten Staaten an

Kunst gesehen, noch übertroffen worden. So jung diese sei, so ausgesprochen und bestimmt sei schon ihr Charakter, gerade verglichen mit der Kunst bei uns, die sich an eine uralte Entwicklung anlehne. So habe sie denn auch alle Vorzüge der Jugend. Sie sei frisch und naiv, entspringe aus dem praktischen Bedürfnis und sei doch zugleich phantasievoll und ideal, voll Ausdauer und Zuversicht. Sie sei eine gesunde Pflanze, die nicht künstlich gezüchtet oder getrieben sei, sie beruhe auf einem hoch entwickelten Handwerk und werde getragen von einem ausgesprochen nationalen Leben, dessen ideale Ansprüche sie zu befriedigen suche. Wo daher die Amerikaner das eine oder andere Kunstgebiet energisch in Angriff genommen, da hätten sie die europäischen und insonderheit auch unsere deutschen Leistungen bald erreicht und meist auch überholt. Dies gelte für die Juwelier- und Goldschmiedekunst, für Glasmosaik, Bronzeguß und Schmiedearbeiten, für das weite Gebiet des Bauhandwerks und vor allem auch für die Architektur selbst.

„Was von alten Ausstattungsstücken des Hauses nicht mit den modernen Bedürfnissen in Einklang steht", erklärt Bode, seine Eindrücke zusammenfassend, „ist im modernen amerikanischen Hause über Bord geworfen: mit der Zentralheizung der Ofen, zuweilen auch der Kamin, mit dem elektrischen Licht der Kronleuchter und Standleuchter, mit den Wandschränken und Schrankkammern die Kommode und vielfach der Schrank. Dafür sind neue Formen gefunden, die den Anforderungen und der Natur des elektrischen Lichtes usf. entsprechen, und diese Formen werden mit der ganzen Ausstattung des Zimmers zusammen erdacht und einheitlich durchgeführt. Die Stuckdecke, in deren Ornamenten die Hauptbeleuchtungskörper angebracht sind, ist mit der Wand durch einen breiten Fries verbunden; die Wand ist jetzt regelmäßig nicht mehr tapeziert oder mit Stoff bezogen, sondern aus Stuck mit kleinen, flach eingedrückten Mustern gearbeitet; ein Stucksockel oder eine niedrige Täfelung schließt

sie nach dem in reichem Holzmosaik gearbeiteten Fußboden ab. Einheitliche Profile und Ornamente, harmonische Färbung durch Übereinstimmung wie durch Kontraste, werden an den Wänden und Decken wie an den Möbeln der Zimmer angestrebt, und noch kräftiger und phantasievoller kommen sie in den Vorräumen und in der Halle zum Ausdruck, wo Mosaik und reichste Marmorbekleidungen Decken, Wände und Fußboden schmücken und durch die prächtig leuchtenden bunten Fenster in ihren zauberhaften Tönen zusammengestimmt werden." Eine völlig einheitliche Gestaltung, einen wirklichen Stil konnte freilich auch diese Kunst noch nicht aufweisen, immerhin einen lebhaften Trieb in dieser Richtung, oder mit Bing zu reden, „un effort vers le rhythme subtil et mystérieux, qui constitue le style au noble sens du mot".

So waren denn zu jenen, für die Befriedigung des Massenbedarfes bestimmten, durch sinngemäße Anwendung einer hochentwickelten Maschinentechnik entstandenen Produkten der Großindustrie, deren ästhetische Reize schon vor Jahren die Blicke Europas auf sich gelenkt, namentlich in den Kulturzentren des Ostens die Erzeugnisse einer raffinierten Handwerkskunst getreten. Daß diese nur einer engbegrenzten Zahl Auserwählter zugänglich waren, mußte um so schwerer ins Gewicht fallen, je weniger gerade in der amerikanischen Union die Verteilung materiellen Reichtums der Verbreitung ästhetischer Bildung entsprach, je größer also mit wachsender Kultur die Zahl derer ward, die trotz ihrer beschränkten Mittel auf die intimen Reize individualisierter Kunstwerke nicht verzichten mochten. Hier war der Punkt, wo, vorbereitet durch die Lektüre Ruskinscher Schriften und durch die Beziehungen hervorragender Amerikaner zu den britischen Reformern, eine der englischen analoge Arts and Crafts-Bewegung einsetzen konnte, die wie auf dem europäischen Kontinente auch in den Vereinigten Staaten Mitte der neunziger Jahre ihre Wirkung zu entfalten begann[1]).

1) Eine Darstellung dieser Bewegung und ihre Ergebnisse bei Max Weber, The revival of handicrafts in America, im Bulletin of the Bureau of Labor (De-

Als ihre Vorläuferin ist eine Bewegung zu betrachten, die, angeregt durch die in Philadelphia ausgestellten Meisterwerke orientalischer Handwerkskunst und begünstigt durch den um jene Zeit aufblühenden Handfertigkeitsunterricht, sich Mitte der siebziger Jahre verschiedenen Ortes, in erster Linie in Cincinnati, Ohio, bemerkbar machte und dort unter dem Einfluß Benn Pitmans zunächst zur Pflege der Holzschnitzerei und im Anschluß daran zur Ausbildung jener noch heute berühmten Töpferkunst der Rookwood Pottery führte, die später in der Grueby Pottery Bostons eine ebenbürtige Rivalin finden sollte. Doch blieben diese Ansätze, wie die vereinzelt schon damals unternommenen Versuche, die in den abgelegenen ländlichen Bezirken Neu-Englands und in den Gebirgsgegenden des Südens, namentlich in West-Virginia, North-Carolina, im nördlichen Georgia, sowie in den östlichen Teilen von Kentucky und Tennessee, aus kolonialer Zeit sporadisch erhalten gebliebenen Reste urwüchsiger Handspinnerei und -weberei neu zu beleben, und die etwas später auftretenden Bestrebungen, unter den Indianerstämmen des fernen Westens die kunstvolle Technik eines schnell dahinsiechenden Hausfleißes vor gänzlichem Absterben zu bewahren, zunächst noch ohne erhebliche Bedeutung. Erst unter dem Drucke der Arts and Crafts-Bewegung begannen sie zu erstarken, zumal sie sich in immer wachsendem Grade der tatkräftigen Förderung der amerikanischen Frauenwelt zu erfreuen hatten.

Arts and Crafts Societies und vielfach mit Lehrwerkstätten verbundene Handwerksgilden entstanden jetzt im ganzen Land, mit dem Ziele, die nicht in einzelne Großunternehmungen eingegliederten künstlerischen Arbeitskräfte

---

partment of Commerce and Labor) No. 55, Washington 1904, p. 1573 ff. Vergl. dazu auch C. R. Ashbee, Report to the council of the national trust for places of historic interest and natural beauty, on his visit to the United States on the council's behalf, Octobre 1900 — to February 1901. Endlich Albert Lane, Elbert Hubbard and his work, Worcester 1901.

zu einheitlichem Wirken zusammenzufassen. Den Anfang machte am 22. Oktober 1897 Chicago, das dank den Bemühungen Oscar Lovell Triggs' zeitweilig zum Mittelpunkt der ganzen Bewegung wurde. Boston und New York, Philadelphia und Baltimore, New Orleans, San Francisco und viele andere Städte folgten, so daß Frederic Allan Whiting im Jahre 1904 bereits 25 solcher Arts and Crafts Societies namhaft machen konnte, von denen sich mehrere auch auf der Weltausstellung von St. Louis rühmlich hervortaten. Wie seinerzeit in England, war es auch in der amerikanischen Union die Ausstellungsfrage, die den engeren Zusammenschluß der Interessenten herbeiführte. War man bisher darauf angewiesen, die Gastfreundschaft der Architectural League und des National Arts Club in Anspruch zu nehmen, so ward durch die im Frühjahr 1906 erfolgende Gründung der National Society of Arts and Crafts und die damit ermöglichte Veranstaltung selbständiger Kunstgewerbeausstellungen, die zugleich als Verkaufsstätten dienen konnten, ein Wandel zum besseren geschaffen. „Die Kunsthandwerker", bemerkt Clara Ruge, „können hier unter ihrem eigenen Namen auftreten, und jene, die schon bisher auf eigenes Risiko gearbeitet und deshalb nie eine Stelle hatten, wo sie ihre Arbeiten dem Publikum zeigen konnten, haben endlich eine solche gefunden" [1]).

Mag im Vergleich zur ungeheuren Ausdehnung des amerikanischen Staatsgebietes die Zahl der genannten Verbände auch

---

1) Eine Zusammenstellung der Art Galleries and Societies im American Art Annual 1905/06, p. 148 ff.; dort auch zahlreiche Details über das Wirken und die Organisation der verschiedenen Handwerksgilden. Genauere Daten über das neuere amerikanische Kunstgewerbe bei Clara Ruge, Das Kunstgewerbe Amerikas, in Kunst und Kunsthandwerk, 5. Jahrg. 1902, p. 126 ff. Die New Yorker Kunstausstellungen in der Saison 1904/05, 1905/06, 1906/07, ebenda 8. Jahrg. 1905, p. 555 ff., 9. Jahrg. 1906, p. 700 ff., 10. Jahrg. 1907, p. 655 ff. Amerikanische Keramik, in der Dekorativen Kunst, Bd. XIV, 1906, p. 167 ff. Amerikanische Architekten, ebenda, Bd. XVI, 1908, p. 49 ff.

gering erscheinen, so wäre es doch gänzlich verfehlt, ihren Einfluß allein danach oder gar nach der Masse der von ihren Angehörigen zum Verkauf gebrachten Erzeugnisse abzuschätzen. „Die künstlerische und wirtschaftliche Bedeutung der Wiedererweckung des Handwerks", betont West richtig, „läßt sich nicht nach der Menge der handwerksmäßig hergestellten Güter bemessen; denn das Maß der Dauerhaftigkeit und des Geschmackes, das der Handwerker zur Regel erhebt, macht seinen Einfluß dahin geltend, Qualität und Form der Fabrikwaren zu verbessern. Und dies ist, wie wenig das auch der Handwerker beabsichtigt haben mag, vielleicht der weitreichendste Erfolg seines Schaffens." In diesem Sinne wirken Männer wie Joseph Mc Hugh und Charles Rohlfs mit ihren stilistischen Bestrebungen weit über ihre unmittelbare Umgebung hinaus. Wie Morris, unter dessen Banne sie stehen, schaffen sie einen neuen Maßstab für die Beurteilung gewerblicher Produkte überhaupt[1]).

Höher noch dürfte die Bedeutung der Arts and Crafts-Bewegung für die Entwicklung des gewerblichen Schulwesens einzuschätzen sein. Ihr vor allem ist es zu verdanken, wenn das während der achtziger Jahre immer mehr in den Hintergrund gedrängte Interesse an der künstlerischen Ausbildung der heranwachsenden Jugend wieder Boden gewann und nicht nur die Gestaltung des Zeichenunterrichtes an den Volksschulen, sondern bis zu einem gewissen Grade auch die des immer wichtiger gewordenen Handfertigkeitsunterrichtes beeinflußte. War doch im Laufe der neunziger Jahre die Zahl der diesen letzteren in ihren Schulen pflegenden Städte von 37 im Jahre 1890 auf 420 im Jahre 1905 gestiegen, während das Land um dieselbe Zeit nicht weniger als 106 Manual- and Industrial training Schools von Mittelschulcharakter mit

---

1) Vergl. hierüber Clara Ruge, Über amerikanisches Wohnen: Amerikanische Möbel und Möbelstile, in der Innendekoration, Bd. XVIII, 1907, p. 85 ff., bes. 90 ff.

25 571 männlichen und 17 626 weiblichen Schülern und außerdem 44 Elementarschulen dieser Art aufzuweisen hatte. Berücksichtigt man endlich noch, daß nach den Ausweisen des American Art Annual von 1905/06 um diese Zeit in den Vereinigten Staaten über 200 Institute bestanden, wo in der einen oder anderen Form ein künstlerischer oder kunstgewerblicher Unterricht erteilt wurde, so springt der Fortschritt der letzten Jahrzehnte ohne weiteres in die Augen[1]).

„So gehen heute aus den sich immer mehr entwickelnden Arts and Crafts Associations und aus den heranblühenden Kunstindustrieschulen amerikanische Kunstgewerbe hervor", sagt Clara Ruge, „die durch das reiche Naturmaterial und die angeborene Geschicklichkeit und rasche Auffassung der Amerikaner alle Aussicht haben, gedeihlich zu reifen, wenn das Publikum ihnen genügendes Interesse entgegenbringt. Noch mischt sich viel Dilettantismus in das amerikanische Kunstgewerbe, aber — wie es manche flüchtige Besucher des Auslandes getan haben, die z. B., ehe sie ihr Urteil in die Welt hinausschrieben, nicht einmal die Eröffnung des amerikanischen Kunstpalastes abwarteten — zu behaupten, es existiere noch gar kein Kunstgewerbe, ist höchst voreilig. Mit Staunen und lebhaftem Interesse habe ich während der letzten zehn Jahre das rapide Anwachsen nicht nur der Produktion, sondern auch des Verständnisses beobachtet; beide fehlten vor einem Dezennium noch ganz." Von einer gewissen „Voreiligkeit" des Urteils wird man auch einzelne deutsche Berichterstatter nicht freisprechen können, denen wir die jüngste Schilderung vom Stande der kunstgewerblichen Entwicklung in der Union verdanken.

In Amerika, so heißt es in den Berichten der 1904 zum Studium der amerikanischen Verhältnisse entsandten Kom-

---

1) Report of the Commissioner of Education for the Year ending Iune 30 1905, Vol. II, Washington 1907, p. 1165 ff. Dazu kommen dann noch 59 Industrial schools for Indians. American Art Annual 1905/06, p. 288 ff.

mission des preußischen Handelsministeriums[1]), gehe der Elementarzeichenunterricht mit dem Unterricht an Kunstschulen insofern Hand in Hand, als jener nach künstlerischen Gesichtspunkten erteilt werde, der fachliche Unterricht daher nur eine Fortsetzung des Zeichenunterrichtes bilde. Daneben fordere der technische Unterricht unser Interesse heraus wegen der hohen Bedeutung, die der manuellen Geschicklichkeit beigelegt werde, und die sich in der ausgedehnten Pflege des Handfertigkeitsunterrichtes zu erkennen gebe. Der Zeichen- und Handfertigkeitsunterricht beginne in Amerika schon mit den Beschäftigungsspielen in den Kindergärten. In der eigentlichen Volksschule nehme der erstere bald eine geschlossenere Form an. Ein Gesichtspunkt aber bleibe, nämlich daß es sich dabei um eine künstlerische Betätigung handle. Und zwar gehe die amerikanische Auffassung erstens von Anbeginn darauf aus, gegenständlich Gesehenes darzustellen; sie versuche zweitens, so früh als möglich selbständig künstlerisch zu gestalten, was in Form von kleinen Entwürfen und in der Ausführung von kleinen Arbeiten geschehe. Schon auf der untersten Stufe werde nach der Natur gezeichnet, mit Vorliebe Blumen und Pflanzen; daneben spiele das figürliche Zeichnen eine große Rolle. Der allgemeine Geist und die Grundidee dieses Zeichenunterrichtes seien vorzüglich und vorbildlich; auch überträfen die Lehrergebnisse auf den untersten Stufen alle Erwartungen. Dagegen entsprächen sie auf den fortgeschritteneren nicht den Anfängen, was offenbar daher komme, daß in dem Unterricht die exakten Übungen vernachlässigt seien.

1) Reisebericht über Nordamerika, erstattet von Kommissaren des Königl. preuß. Ministeriums für Handel und Gewerbe, Haus d. Abgeordneten, 20. Leg.-Per., II. Session 1905/06, No. 257, p. 99 ff.: Kunstgewerbliche Erziehung und Zeichenunterricht. Vergl. auch Frederic Allan Whiting, The arts and crafts at the Lousiana Purchase Exposition, in The International Studio, Vol. XXIII, 1904, p. CCCLXXXIV ff. Clara Ruge, Kunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu St. Louis, in Kunst und Kunsthandwerk, 7. Jahrg. 1904, p. 524 ff., 597 ff., bes. 628 ff. Max Creutz, Amerika und die Weltausstellung in St. Louis 1904, in der Dekorativen Kunst, Bd. XII, 1904, p. 449 ff.

Dem Zeichenunterricht parallel laufe ein wohlorganisierter Handfertigkeitsunterricht. Ihm liege der Wunsch zugrunde, die Sinne gleichmäßig auszubilden, die Beobachtungsgabe zu schärfen, das Verständnis des Technischen und Stofflichen zu wecken, die Freude an der Betätigung mit der eigenen Hand anzuerziehen, die Achtung vor der Arbeit zu stärken. Er bewege sich vorwiegend in der Bearbeitung von Holz und Metall. Die Unterrichtsmethode sei teils eine künstlerische, teils eine technische, wobei die erstere zur Anfertigung wirklicher Gegenstände führe, die letztere sich mit der Herstellung korrekter Holz- und Eisenverbindungen begnüge. Obgleich schon an den meisten Volksschulen vertreten, erlange der Handfertigkeitsunterricht doch erst auf der Mittelschule maßgebende Bedeutung. Dort fänden sich auch Unterrichtsfächer wie Hausentwurf, Hausausstattung usw., dort zeichneten Schulmädchen die Pläne und Aufrisse von kleinen Wohnhäusern und machten Farbenskizzen von der Einrichtung eines Wohnzimmers. Natürlich sei diese Beschäftigung eine dilettantische. Sie wecke aber doch den Sinn für ein Gebiet, das so tief in das Leben jedes einzelnen eingreife.

Dagegen zeige der eigentlich kunstgewerbliche Unterricht eine gewisse Rückständigkeit. Die Kunstgewerbeschule als solche sei überhaupt noch nicht ausgebildet. Sie trage noch mehr den Charakter einer allgemeinen Schule, an die nur einige kunstgewerbliche Klassen angegliedert seien. Und dieser Unterricht sei überdies im Grunde nicht tektonisch, sondern malerisch gestaltet, der Lehrgang noch wesentlich jener der Kunstakademien alten Stiles, bei dem sich der Schüler über Gips und Stilleben hinweg langsam dem Naturstudium nähere, wenn auch dem Akt allerwärts die größte Bedeutung beigemessen werde. Demgemäß habe der Gedanke des künstlerischen Werkstättenunterrichtes fast noch keinen Eingang gefunden. Auch fehle es an den geeigneten Lehrkräften und an der richtigen Organisation. Am nächsten ständen den deutschen Kunstgewerbeschulen die School of Industrial Art

of the Pennsylvania Museum in Philadelphia, die Normal Art School in Boston, die kunstgewerblichen Abteilungen des Pratt Institute in Brooklyn, des Drexel Institute in Philadelphia, die Kunstschulen in Chicago, St. Louis und anderen Städten. Doch fehle es selbst diesen Schulen vielfach an künstlerisch bedeutenden Lehrern und an der nötigen künstlerischen Atmosphäre. Dreiviertel oder mehr der Besucher seien weiblichen Geschlechts. Die Leistungen seien mittelmäßige und ragten nur ausnahmsweise über den Dilettantismus hinaus.

So könne man denn sagen, die Keime des kunstgewerblichen Unterrichtes in Amerika seien außerordentlich gesund. Und zwar liege die Stärke des Systems in der vorzüglichen Organisation des Zeichen- und Handfertigkeitsunterrichtes, dessen Bedeutung darin zu suchen sei, daß er die Grundlage aller künstlerischen und technischen Erziehung bilde, auf der man weiter bauen könne. Dagegen liege seine Schwäche in der mangelhaften Organisation der Fachausbildung, so daß man sich angesichts ihrer Resultate auf der Weltausstellung von St. Louis habe fragen können, ob man überhaupt bereits von einem amerikanischen Kunstgewerbe reden dürfe. Denn Produkte des Kunstgewerbes in dem Sinne, daß eine bewußte künstlerische Absicht Einzelleistungen von ausgesprochen künstlerischem Wert erzeuge, seien von Amerika nur sehr wenige ausgestellt worden. Wohl habe die Kunstindustrie im Sinne der Massenerzeugung von Gegenständen mit künstlerischen Zielen eine etwas reichere Ausbeute dargeboten, doch habe auch sie keinen nennenswerten Eindruck hervorzubringen vermocht. Im ganzen genommen, sei die amerikanische Ausstellung kunstgewerblich uninteressanter gewesen als die der nichtamerikanischen Länder und weit hinter den Erwartungen zurückgeblieben.

Überhaupt, so schließt Muthesius seine Betrachtungen, sei Amerika in künstlerischer Hinsicht noch ziemlich unentwickelt. Zwar habe ein künstlerischer Schulunterricht den Grund für eine gewisse ästhetische Aufnahmefähigkeit des

Amerikaners gelegt, doch seien seine Folgen in der Produktion noch wenig hervorgetreten. Insonderheit habe die anfängliche Übertragung der englischen Kunstgewerbebewegung zu Morris' Zeiten kein tiefgreifendes Ergebnis gezeitigt, der Arts and Crafts-Gedanke nur einen verschwindend kleinen Teil der gewerblichen Produktion erfaßt; vorwiegend eine gewisse Art Mobiliar, die Keramik und einige Metallarbeiten. Daneben habe die Ausbildung eines eigenartigen Maschinenmöbels in niedrigen Preislagen stattgefunden, während für die feineren Arten eine mannigfaltige Stilvermischung herrsche. So sei denn das heutige amerikanische Mobiliar „ein Mischmasch von allem Möglichen". Fast nirgends begegne man dem Versuche, ihm einen selbständigen Charakter zu geben, geschweige denn das Zimmer als neues, selbständiges Ganzes zu betrachten. Man habe angenommen, daß Amerika eine moderne Kunst besitze. Die jetzige Ausstellung könne jeden davon überzeugen, daß das nicht, oder doch nur in höchst beschränktem Maße der Fall sei.

Diesem absprechenden Urteil haben sich die übrigen Mitglieder der Kommission im wesentlichen angeschlossen. Von geschmackbildender Kraft des Zeichenunterrichtes sei weder bei Erzeugern noch Käufern viel zu merken. Die von Millionen gebrauchten Gegenstände der Wohnungseinrichtung und des Tischgerätes seien im allgemeinen wohl dauerhaft, aber meist noch gewöhnlicher in der Form, überhaupt alltäglicher in der Erscheinung als zuweilen bei uns. Insbesondere seien auch die amerikanischen Möbel in den marktgängigen Erzeugnissen ordinär und uninteressant, die für die wohlhabenden Kreise bestimmten Stücke vielfach mit Schnitzwerk überladen. Am eigenartigsten und amerikanischsten seien noch die feinen und geschmackvollen Flechtarbeiten aus bunten Gräsern, und die Töpfereien gewesen, welche einige indianische Stämme im Kunstpalaste der Ausstellung vorgeführt. Eine Bemerkung, die an eine ähnliche Äußerung Friedrich Pechts aus dem Jahre 1867 gemahnt und im Grunde nichts

anderes bedeutet, als daß alle bisherigen Anstrengungen zur Hebung des ästhetischen Geschmackes wie des künstlerischen Könnens auf amerikanischem Boden umsonst gewesen.

„Loin de rechercher les proportions colossales", hatte Alfred Picard angesichts der künstlerischen Leistungen der Amerikaner auf der Pariser Weltausstellung von 1900 geschrieben, „ils étaient restés dans les limites d'une sage réserve. Jamais la profusion des ornaments n'altérait les grandes lignes. Partout régnait un goût délicat et harmonieux, partout la richesse s'associait heureusement à la simplicité. Dans leur ensemble, les installations de l'Amérique du Nord témoignaient, si non d'une grande originalité, du moin de progrès certains"[1]). Es ist schwer, solche Äußerungen, die in ihrem Kern mit denen vieler Besucher der Chicagoer Weltausstellung übereinstimmen, mit den Eindrücken zu vereinbaren, welche die Vertreter des preußischen Handelsministeriums 1904 in St. Louis gewannen. Allerdings haben auch andere Reisende sich gerade in künstlerischer Hinsicht skeptisch verhalten. Amerika, erklärt Wilhelm von Polenz, kenne die Kunst wohl als äußeren Zierrat, nirgends aber als Ausdruck innerer Anschauung und tiefquellenden Seelenbedürfnisses. Es trete jedoch darin nur der Hauptfehler alles Amerikanismus, Mangel an Tiefe und Verinnerlichung, hervor. Da die Kindheitsgeschichte der Amerikaner sich nicht auf dem heutigen Boden abgespielt, habe es eine Volkskunst drüben nicht geben können. Und es sei fragwürdig, ob ein Volk ohne Kindheit eine Kunst aus sich selbst heraus entwickeln könne, oder ob es zu ewigem Nachempfinden oder Nachschaffen verurteilt sei[2]).

Aber auch er, der den Amerikanern im allgemeinen die Kraft zu schöpferischen Leistungen großen Stiles abspricht,

---

1) Alfred Picard, Le bilan d'un siècle 1801—1900, Vol. I, p. 104.

2) Wilhelm von Polenz, Das Land der Zukunft, Berlin 1903, p. 280 ff. Vergl. auch Hugo Münsterberg, Die Amerikaner, Berlin 1904, II. Band, p. 454 ff., bes. 480 ff. Karl Lamprecht, Americana, Freiburg i. B. 1906, p. 136 ff.

bestreitet nicht ihre schönen Erfolge in der Nutzkunst und ihren außerordentlichen Geschmack in der Ausgestaltung der Häuslichkeit. Und in einem Punkte individueller Kunstbetätigung glaubt selbst Muthesius, ihnen seine volle Anerkennung nicht versagen zu dürfen. Die amerikanische Frau, bemerkt er, sei heute zweifellos die bestgekleidete Frau der Welt. Sie übertreffe die Pariserin. Denn während der Pariser Frauenanzug ausschließlich von der Mode bestimmt und auch von der Modistin fix und fertig geliefert werde, habe man bei dem Anzug der Amerikanerin stets die Empfindung, daß sie selbst mit daran gestaltet, und daß jedenfalls ihr persönlicher Geschmack und die Anpassung an ihre geistige und körperliche Individualität darin eine große Rolle gespielt habe. Trage darum die Pariserin ihren Modeanzug mit Koketterie, so erscheine die Amerikanerin in dem ihrigen mit Selbstbewußtsein und Achtung gebietender persönlicher Haltung. Ihr Anzug sei weniger verschroben und verkünstelt, die Gesamtform einheitlicher und größer gedacht als beim Pariser Modeanzug, vor allem falle diesem gegenüber die große Sicherheit des Geschmackes in der Farbe auf.

Diese Beobachtung ist richtig. Sie erinnert an eine Bemerkung, die Bode schon im Jahre 1893 macht, indem er Vergangenheit und Gegenwart der bürgerlichen Baukunst in Amerika miteinander vergleicht. Ehemals habe ein Bauunternehmer sämtliche Häuser einer Straße nach einer Schablone gebaut und innerlich ausgeschmückt, um sie an den einzelnen zu verkaufen. Selbst die Reichsten hätten sich damals mit diesem, von einem Dritten aufgezwungenen Schema begnügt[1]). Gerade das Gegenteil sei heute der Fall. Soweit der einzelne überhaupt imstande sei, mit Anspruch auf künstlerische Wirkung sein Heim zu gestalten, versuche er dies in individueller Weise, indem er es mit Hilfe eines Architekten seinen per-

1) Ebenso Hermann Grothe, Die Industrie Amerikas, ihre Geschichte, Entwicklung, Lage usw. unter besonderer Berücksichtigung der Weltausstellung zu Philadelphia, p. 148.

sönlichen Bedürfnissen und seinem Geschmack entsprechend einrichte. Wer sich also über die dekorative Kunst der Amerikaner unterrichten wollte, konnte dies nicht in einigen wenigen Tagen auf der Ausstellung von St. Louis tun, sondern er mußte den mühevolleren Weg wählen, den Bode, Bing und andere 1893 eingeschlagen, als sie die Blüte dieser Innenkunst da suchten, wo sie auch meiner Erfahrung nach allein zu finden ist, im amerikanischen Hause, das heißt bei jener auch heute noch verhältnismäßig dünnen Schicht des Achtzigmillionenvolkes, die in den delikaten Fragen geistig-künstlerischer Kultur überhaupt in Betracht kommen kann.

Allerdings glaube auch ich, daß „uns Amerika in der Wohnungseinrichtung heute nichts zu bieten hat". Aber nicht etwa, weil es dort nichts Lernenswertes gäbe, sondern weil sich das an sich Lernenswerte nicht ablernen läßt. So eigenartig ist die gefestete Lebensform, die der amerikanischen Innenkunst zugrunde liegt, so spezifisch amerikanisch das Stilgefühl, das sich bei ihrer künstlerischen Veredelung betätigt. Sicherlich ist die schnelle Entwicklung der amerikanischen Zierkunst nur dadurch möglich geworden, daß sich ihr sachliches Fundament langsam und stetig im Laufe des 19. Jahrhunderts herausbilden konnte. Sowohl für das eigene Haus, wie auch für die öffentlichen Bauten sind dem Amerikaner gewisse Eigenheiten so sehr zum Bedürfnis geworden, daß sie, wie Bode sagt, als nationale Erfordernisse gelten dürfen. So sei das städtische Haus im Anschluß an das englische regelmäßig nur für eine Familie bestimmt und daher ein schmaler, massiver Hochbau, in dem sämtliche Räume sich an das Treppenhaus anlehnten; das Landhaus dagegen ein freistehender, breiter und verhältnismäßig niedriger Bau aus Fachwerk mit Holzbelag, mit ringsumlaufender Veranda, die zu jeder Tageszeit Schutz und Schatten biete. Es entspreche das moderne amerikanische Haus nicht nur den einzelnen individuellen Anforderungen, sondern namentlich in vollem Maße den eigenartigen Gewohnheiten und Bedürfnissen

des Amerikaners überhaupt. Diese Ansprüche an bestimmte Verhältnisse und Einrichtungen der Wohnung seien zunächst rein praktisch entwickelt und hätten ihre künstlerische Form erst erhalten, nachdem sie in jeder Weise erprobt und technisch vollendet durchgebildet gewesen. Eben darum aber würde es unmöglich sein, uns diese künstlerische Form anzueignen, ohne gleichzeitig mit ihr amerikanische Einrichtungen und Lebensgewohnheiten zu übernehmen.

Aber auch aus einem anderen Grunde verbietet sich das. Das amerikanische Stilgefühl ist ein vom europäischen abweichendes. Der Amerikaner verfügt, wie Max Creutz vor einigen Jahren wieder erörtert hat, über eine starke und selbständige Rassenveranlagung, die zu eigenen und neuen Schöpfungen drängt. Diese Wohntürme und Brücken mit ihren Eisenkonstruktionen, diese Maschinen, Werkzeuge und Geräte, sie verkörpern in ihren originellen Schöpfungen den neuen Typ einer frei schaffenden jungen Kraft. Fehlte ihm die unmittelbare Verbindung mit einer langen künstlerischen Entwicklung, die Erkenntnis formaler und farbiger Darstellungsmittel, die für unsere Kunstanschauung als etwas Selbstverständliches in der Luft liegen, so mußte er wie die Urvölker gleichsam von neuem anfangen. So wurden die Äußerungen seines Kunsttriebes eine seltsame Mischung modernen Ingenieurwissens und instinktiven Kunstempfindens, mehr Massenkunst wie Kunst der Persönlichkeit. „Die Elemente des Künstlerischen stecken latent in dem von Menschenhand mit den einfachsten Mitteln nach praktischen und konstruktiven Gesichtspunkten gestalteten Material. Das Zweckdienliche und Notwendige ist gleichzeitig schön, und man kann in dieser Richtung eine Fülle von künstlerischen Momenten beobachten, die für das Wesen der Kunst und die Fortentwicklung künstlerischer Ausdrucksformen bedeutsam scheinen“ [1]).

---

1) Max Creutz, Amerika und die Weltausstellung in St. Louis 1904, in der Dekorativen Kunst, Bd. XII, 1904, p. 450 ff.

Das ist richtig, und doch ist es nicht die ganze Wahrheit. Denn jener aus der Eigenart der sozialen Existenzbedingungen erwachsende, spezifisch amerikanische Primitivismus findet seine Ergänzung in einem kosmopolitischen Raffinement, wie es bei steigender Kultur in einer aus aller Herren Länder zusammengeströmten Bevölkerung verschiedensten Ursprungs fast notwendig entstehen mußte. „Ils pensent, qu'à pays neuf, il faut du nouveau", sagt André Bouilhet, „et ils ont créé ce style composite, un peu barbare, un peu sauvage peut-être, que j'appellerais volontiers le style américain, et qui n'est ni de l'hindou, ni de l'arabe, ni du japonais, mais un peu de tout cela à la fois, renouvelé par une étude curieusement fouillée de la plante, rajeuni par une franche conception de la nature qu'ils admirent." Sonderbar, fügt er hinzu, daß uns gerade aus Amerika der Stil kommen müsse, der den Anfang des 20. Jahrhunderts charakterisieren werde.

Das mag ein Irrtum sein. Ein noch viel größerer aber ist es, den Amerikanern Stilgefühl um deswillen absprechen zu wollen, weil uns ihre Art, die Dinge zu sehen und künstlerisch zu gestalten, fremdartig anmutet. Zum mindesten besitzen sie es in dem besonderen Sinne, in dem Morris es den Franzosen als den „Meistern des Stiles" nachrühmt, nämlich als „eine Art Fähigkeit, die einen instand setzt, eine Anzahl Formelemente herzunehmen und sie zu einem kongruenten Ganzen zu verarbeiten, das sofort ins Auge fällt". Kein Kundiger wird ihnen diese Fähigkeit absprechen können, wobei abzuwarten bleibt, ob die fortschreitende Vereinheitlichung der Nation auch in der Ausbildung künstlerischer Lebensformen zum Ausdruck kommen, der „style composite" allmählich einem „style simple" Platz machen werde.

---

3. Kapitel.

Deutschland und Österreich.

Für die Hebung des Volksgeschmacks muß gewirkt werden, oder vielmehr das Volk muß selbst dafür wirken. Besser, es treibt noch eine Zeitlang Unsinn, als daß es sich einen Geschmack vorschreiben läßt.

Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst.

„Die gothischen Denkmäler sind die einzig bedeutenden in Deutschland", schreibt Madame de Staël zu Anfang des 19. Jahrhunderts in ihrem Buche De l'Allemagne. „Diese gemahnen an die Ära des Rittertums; in fast jeder Stadt bewahren die öffentlichen Museen die Überreste jener Zeiten. Man möchte sagen, daß die Bewohner des Nordens, jene Welteroberer, als sie Germanien den Rücken wandten, ihr Andenken in verschiedener Gestalt zurückgelassen, und daß das ganze Land dem Wohnsitz eines großen Volkes gleicht, das ihn seit langem aufgegeben. Die moderne Architektur in Deutschland", fährt sie fort, „bietet nichts Erwähnenswertes. Aber die Städte sind im allgemeinen wohlgebaut, und ihre Einwohner verschönen sie mit einer Art freundlicher Sorgfalt. Die Häuser sind vielfach außen bunt bemalt. Man sieht Heiligenbilder und allerhand Verzierungen, deren Geschmack sicherlich zu wünschen übrig läßt, die jedoch eine gewisse Abwechslung in den Anblick der Wohnungen bringen und auf ein wohlwollendes Verlangen hinzudeuten scheinen, den Mitbürgern wie den Fremden zu gefallen. Und durch all diese Dürftigkeit hindurch leuchtet ein gewisser Schönheits-

sinn, der früher oder später Geschmack und Anmut gebären muß, da er ja deren Quelle ist."

Mit gemischten Gefühlen liest man heute die Worte der geistreichen Französin. Wie groß ist doch der Wandel, der sich im Laufe der letzten hundert Jahre bei uns vollzogen hat! Und doch gab es auch damals schon einige Orte, wo auf den Trümmern der alten eine neue Kultur zu erblühen begann. Zu ihnen gehört vor allen auch die Residenz jenes Staates, von dem Deutschlands politische Erneuerung ausgehen sollte. Schon unter Friedrich I. gepflegt, selbst unter Friedrich Wilhelm I. nicht völlig vernachlässigt, erstarkte die Baukunst unter Friedrich II., der, Staatsmann und Krieger, Denker und Künstler zugleich, namentlich in den ersten vierzig Jahren seiner Regierung als „Selbsterfinder und Vorzeichner der Außenseiten der zu erbauenden Schlösser, publiken, privaten und ökonomischen Gebäude von einiger Wichtigkeit" eine vielseitige Tätigkeit entfaltete. Ganz Potsdam trägt noch heute die unvergänglichen Spuren seines bildnerischen Schaffens. Sanssouci vor allen, „die geschlossenste Schöpfung Friedrichs des Großen, ein Gedicht, ein Märchen und in der Verbindung des Nützlichen mit dem Schönen der rundeste Ausdruck seines Wesens. Die Terrassenanlage ein Weinberg, das Schloß eine Garçonniere, die er und seine allernächsten Freunde vollkommen ausfüllten. Nirgends ein leerer Raum, alles in mäßigen Dimensionen, übersehbar und doch vornehm und großartig", wie Lichtwark später gesagt hat. Und mit dieser Bautätigkeit erwuchs ein vielgestaltiges Kunstgewerbe, so daß in jenen Tagen die preußische Industrie in der Porzellanmanufaktur, in der Möbeltischlerei, in der Seidenweberei, in der Bronzearbeit wohl eine der ersten Stellen in Europa einnahm[1]).

1) Georg Sello, Potsdam und Sanssouci, Forschungen und Quellen zur Geschichte von Burg, Stadt und Park, Breslau 1888, bes. p. 114 ff. Klöppel, Friderizianisches Barock, fürstliche, kirchliche und bürgerliche Baukunst vom Ende des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1908, bes. p. 4 ff. A. Lichtwark, Potsdam und die Hohenzollern, im Pan, 3. Jahrgang 1897/98, p. 47 ff.

Wichtig war es, daß sich zu dieser schöpferischen Tätigkeit königlicher Mäcene frühzeitig auch die fördernde Pflege staatlichen Kunstunterrichtes gesellte. Schon in der 1696 nach französischem Vorbild gegründeten Kunstakademie, die nach den Intentionen Friedrichs I. auch der Entwicklung des Kunsthandwerks dienen sollte, darf man die ersten Anfänge solcher Bestrebungen erblicken. Allerdings war dieses Institut zunächst nur von geringem Einfluß. Ja, es sank unter Friedrich Wilhelm I. zu fast völliger Bedeutungslosigkeit herab, um erst unter Friedrich II. einen neuen Aufschwung zu nehmen, wobei wirtschaftliche Erwägungen eine große Rolle spielten. „Paris", so heißt es in einem charakteristischen Gutachten des Oberbaudepartements vom 30. Mai 1773, „hat keinen geringen Vorteil, daß die haute et basse-lisse Tapeten von Meisterhänden gezeichnet und gestickt werden. Auch weniger künstliche Tapeten von Wolle, Kattun, Papier, Leinwand, auch jede geblümte Stoffe gewinnen dabei, wenn die Zeichnungen und ihre Ausführung an sich schon die Künstler herbeiziehen. Von Verzierung und Ausbildung der porcellain Stücke hängt größtenteils ihr Preis und der schnelle Debit ab, und beides kann, zumal durch neue und gut ausgedachte Zeichnungen und Modelle, noch weit höher getrieben werden. Bei guten Zeichnern fehlt es nur an einem habilen Medailleur, um aus wol ausgesonnenen Medaillen eine durch ganz Europa verkäufliche Ware zu machen. Künstliche und mit gutem Geschmack gebildete Gläser, Spiegelrahmen, Schnitzwerke, eingelegte Tischler-Arbeit, Wagen, Chaisen, Kalleschen und sehr viele andere Arbeiten gewinnen dabei auch außer Landes mehreren Debit, wenn Figur, Form, Ausbildung und Malerey von einem guten Zeichner herrührt." Und welche Ziele man verfolgte, sprach 1788 Freiherr von Heinitz deutlich aus, wenn er bemerkte: „Wir haben keinen anderen Zweck und keinen anderen Wunsch, als die National-Industrie zu erhöhen, und sowie England und Frankreich in den westlichen, Italien in den südlichen Provinzen Europas die Künste zur wichtigen

Quelle eines einträglichen Finanzzustandes machen, so Berlin und die Preußische Monarchie zum Depot derselben in den nördlichen Gegenden unseres Weltteils vorzubereiten[1])."

Daher bestimmte das Reglement für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin vom 26. Januar 1790 als deren Zweck ausdrücklich, daß sie „auf der einen Seite zum Flor der Künste überhaupt beitrage, als insbesondere den vaterländischen Kunstfleiß erwecke, befördere und durch Einfluß auf Manufakturen und Gewerbe dergestalt veredle, daß einheimische Künstler in geschmackvollen Arbeiten jeder Art den auswärtigen nicht ferner nachstehen". So sollten nach §§ 23 ff. „die Lehrlinge und Gesellen solcher Handwerker und Fabrikanten, die zu geschmackvollen Formen und Verzierungen ihrer Arbeiten des Unterrichtes im Zeichnen oder in der Geometrie und Architektur bedürfen, als Damastweber, Seidenweber, Florweber, Tapetenwirker, Bortenwirker, Sticker, Spitzenfabrikanten, Kartenmacher, Formschneider bei Kattunfabriken, Papiertapetenmacher, Bildgießer, Gipsbossierer, Drechsler, Stuckaturarbeiter, Schnitzer, Steindrechsler, Goldarbeiter, Konditor, Gelbgießer, Rotgießer, Kupferschmiede, Zinngießer, Klempner, Töpfer,

1) Oskar Simon, Die Fortbildung des preußischen Gewerbe- und Handelsstandes im 18. und 19. Jahrhundert, nach den Bestimmungen des Gewerberechts und der Verfassung des gewerblichen Unterrichtswesens, Berlin 1902, p. 651, 654. Vgl. hierzu auch die von Bode mitgeteilte Denkschrift des Freiherrn von Heinitz vom 20. Dezember 1797, in der es heißt, sein Absehen als Kurator der Akademie sei im allgemeinen, „nicht sowohl lauter eigentliche Künstler (als Mahler etc.) durch die Akademie anzuziehen (weil deren zu große Zahl dem Staate, der sie nicht alle beschäftigen und ernähren kann, im Grunde mehr schädlich als nützlich ist), sondern die Akademie hauptsächlich zur Pflegemutter und Beförderin des guten Geschmackes in allen Branchen der Nationalindustrie, die in ihren Fabricatis durch Anwendung regelmäßiger Zeichnungen einer Verschönung und Vervollkommnung fähig ist, zu machen, um dadurch der Nationalindustrie eine neue Schwungkraft zu geben: damit ihre Produkte und geschmackvollen Arbeiten jeder Art, den auswärtigen nicht ferner nachstehen, und solchergestalt das Interesse der Kunst mit dem ungleich wichtigeren des Staates zu verbinden." (W. Bode, Die Berliner Akademie, im Pan, 2. Jahrgang 1896/97, p. 325 ff.)

Fayencetöpfer, Steingutfabrikanten, Zimmerleute, Maurer, Ofensetzer, Tischler, Stuhlmacher, Stellmacher usw.", in der an der Akademie errichteten kunstgewerblichen Zeichenschule während der Sommermonate zweimal wöchentlich nachmittags „im Zeichnen sowohl als in den Anfangsgründen der Mathematik, insofern ihnen beides zu ihrem Metier nützlich ist, unentgeltlich unterrichtet werden, für diejenigen, denen es nützlich ist, bossieren zu lernen, auf der Akademie ein eigener Unterricht veranstaltet, und alles, was sie zum Unterricht brauchen, als Papier, Kreide, Ton, Bossierhölzer usw., ihnen umsonst gereicht werden".

Einen ähnlichen unentgeltlichen Zeichenunterricht sollten die Gesellen und Lehrlinge der betreffenden Gewerbszweige in den zu diesem Zwecke geplanten Provinzialkunstschulen erhalten, wie sie in der Tat 1790 in Königsberg, 1791 in Halle a. d. Saale und Breslau, 1793 in Magdeburg, 1803 in Danzig, 1804 in Erfurt entstanden, während es in einigen schlesischen Orten, wie in Proskau, Bunzlau, Schweidnitz, Brieg, Herzberg, Liegnitz und Schmiedeberg, im Anschluß an die Breslauer Kunstschule auch zur Anlegung kleinerer Zeichenschulen kam. So bildete die im Jahre 1790 zu Berlin errichtete Bauakademie mit einem eigenen Direktorium, dem auch die Provinzialkunstschulen unterstellt waren, die Zentrale einer Unterrichtsorganisation, die in ruhigen Zeiten wohl segensreich gewirkt hätte. Die napoleonischen Kriege zerstörten diese Keime. Namentlich die Provinzialkunstschulen wurden fast völlig vernichtet. Die von Halle, Magdeburg, Danzig und Erfurt verschwanden spurlos, die von Breslau und Königsberg fristeten bei notdürftiger Subventionierung ein ruhmloses Dasein. Und als sich der Staat dann endlich von seiner schweren Niederlage zu erholen begann, waren es die mechanisch-technischen Institute, denen sich das öffentliche Interesse zuwandte. Erst viel später sollten auch die künstlerischen Bestrebungen erneuter Förderung teilhaftig werden[1]).

1) Simon, Die Fortbildung des preußischen Gewerbe- und Handelsstandes, p. 642 ff., 709 ff., 726 ff., 811 ff.

Dennoch entsprach der wirtschaftlichen Verarmung, der ganz Deutschland infolge einer siebenjährigen Okkupation anheimgefallen war, mitnichten ein gleicher Tiefstand der angewandten Kunst. Es entstand gerade damals jenes bürgerliche Nachempire, der Stil der Biedermeierzeit, nach Rosner „der treffende Ausdruck für den bescheidenen Geschmack jener unendlich nüchternen, zurückgezogenen und hausbacken strengen Zeit der späteren Restauration, die keinen Wunsch nach Zierrat, nach künstlerischem Schmuck übrig hatte, und die den einfachsten Ausdruck zur Lösung der Fragen ihrer gewerblichen Bedürfnisse den besten nannte — etwa wie sie vorlieb nahm mit der in schwarzes Papier geschnittenen Silhouette ihrer Lieben dort, wo sonst wohl das farbige Porträt gehangen." Immerhin ein Stil, der einer späteren Epoche als eine künstlerische Offenbarung erscheinen konnte. Niemals hat unser Kunsthandwerk köstlichere Dinge hervorgebracht wie damals, sagt Fuchs. „Die Meisterstücke der Schreiner sind heute noch der Stolz der alten Familien und heiß begehrt in den Museen. Unser Entzücken kennt keine Grenzen, wenn wir verfolgen, welchen Geschmack der deutsche Baumeister, ja der Maurermeister, damals oft selbst im allereinfachsten bewies. Die Häuser jener Zeit wirken außen und innen neben unseren überladenen, charakterlosen und heimatlosen Prunkbauten wie echte, vornehme Leute neben aufdringlichen Emporkömmlingen. Die Gitter und Beschläge der Schlösser, der Saffian- und Maroquinband, die Vorsatzpapiere und Pappschatullen der Buchbinder erlangten damals in den zwanziger und noch in den dreißiger Jahren einen ebenso hohen Grad stilistischer Abgeschlossenheit und eigenartiger Verfeinerung, wie die Dosen, Ringe, Filigranschmucksachen der Goldschmiede und die hohen Dachstühle der Zimmerleute" [1]).

---

1) Karl Rosner, Die dekorative Kunst im 19. Jahrhundert, Berlin 1898, p. 38 ff. Georg Fuchs, Deutsche Form, München und Leipzig 1907, p. 72.

Und doch war, was manchen als ein lenzhaftes Sprossen erscheinen mochte, tatsächlich ein herbstliches Sterben, kein Aufschwung, sondern ein Niedergang. Man zehrte vom Erbe der Vergangenheit und fühlte bald, daß es damit zu Ende ging. Kunst und Handwerk waren sich fremder und fremder geworden, und während die eine „nach der reinen Linie rang und von fernen klassischen Idealen träumte", ward das andere, in allen ästhetischen Fragen allein auf sich selber angewiesen, schon durch die wirtschaftlichen Verhältnisse immer wieder „zu der kahlen, geschmacklosen Nützlichkeitsform zurückgetrieben". Es war ein Zeitalter, „das sich in seinen Bedürfnissen auf das Notwendigste beschränken mußte und über dem Bestreben, Billiges und Praktisches zu produzieren, die Schönheit nicht zu Worte kommen ließ". Die nächste Folge davon war der rasche, unaufhaltsame Verfall der Handwerkstechnik. Schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts war es damit bergab gegangen. Jetzt begannen jene Tendenzen zu einer völligen Umgestaltung der gewerblichen Betriebsorganisation, von denen Justus Möser uns damals berichtet, sich mit aller Gewalt durchzusetzen. „Geschick und Können, Geschmack und Überlieferung, alles das ging in kürzester Zeit verloren, und wie vor unlösbaren Rätseln stand das folgende Geschlecht der Kunsthandwerker den technischen Meisterwerken gegenüber, die vielleicht aus den Händen ihrer eigenen Väter und Vorväter hervorgegangen waren." [1])

Gewiß fehlte es nicht ganz an Versuchen, das zerrissene Band zwischen Kunst und Handwerk wieder anzuknüpfen. Karl Friedrich Schinkel vor allen wollte dies im Norden, und die Ausführung der ihm übertragenen Monumentalbauten, der Nikolaikirche zu Potsdam, des Berliner Schauspielhauses, des alten Museums, der Bauakademie usw., gab ihm Gelegenheit, die für die Innen- und Außendekoration in

---

1) Justus Möser, Patriotische Phantasien, 1. Teil, Berlin 1868, p. 94 ff., bes. 108 ff., 263 ff. Rosner, Die dekorative Kunst im 19. Jahrhundert, p. 38 f.

Betracht kommenden Gewerbe zu beeinflussen. Nicht nur schuf er eine ganze Reihe von Entwürfen für Decken- und Wandornamente, sowie Vorlagen für die Keramik, die Glasindustrie, Bronze- und Eisenguß, Möbeltischlerei, Weberei, sondern er zog sich auch eine Schule von Schreinern, Tapezierern, Malern und anderen Handwerkern heran, denen er Anleitung und Antrieb zu größerer Handfertigkeit und besserer formaler Durchbildung zu geben wußte. Aus diesen Bestrebungen gingen dann auch die von Schinkel seit 1821 veröffentlichten Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker hervor, zu denen Beuth das einleitende Vorwort schrieb, wo neben technischer Vollendung auch die höchste formale Vollkommenheit gefordert, der Handwerker selbst aber vor selbständigem Komponieren gewarnt und allein zu sorgfältigem Nachbilden angehalten wurde[1]).

Dauernden Einfluß auf die Gewerbe hatte jenes feingestochene Tafelwerk ebensowenig wie der Meister in seinem persönlichen Wirken. Beide waren zu akademisch. Günstiger lagen die Dinge in Dresden, wo, wie im Norden das friderizianische Barock, seit Ende des 17. Jahrhunderts ein eigentümliches Rokoko zur Entwicklung gelangt war. Der auf Schinkels Empfehlung hin 1834 zum Direktor der Dresdener Bauakademie ernannte Gottfried Semper teilte zwar mit jenem die Vorliebe für klassische Kunst, die er auf langen Reisen in Griechenland und Italien genährt, hatte sich jedoch schließlich für die italienische Renaissance entschieden, deren Formen er wieder aufzunehmen und fortzubilden trachtete. Klar erkannte er die Notwendigkeit, das Bauwerk als ein einheitliches Ganzes und in seinen Beziehungen zur Umgebung

---

1) Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker, herausgegeben von der Königl. technischen Deputation für Gewerbe, I. Teil 1821—1830, Berlin 1863 (unveränderter Abdruck), p. V. Versuche eigener Komposition hätten „nichts Erfreuliches", sondern nur „Abgeschmacktes und Abenteuerliches" geliefert. Rosner, Die dekorative Kunst im 19. Jahrhundert, p. 40 ff. J. F. Ahrens, Die Reform des Kunstgewerbes in ihrem geschichtlichen Entwicklungsgange, Berlin 1886, p. 8 ff.

zu erfassen, sowie den organischen Zusammenhang und das einträchtige Zusammenwirken aller Künste wieder herzustellen, wobei allerdings der Architektur im engeren Sinne die Führung zufallen sollte. So entwarf er besonders für seinen berühmten Theaterbau bis ins einzelne die Zeichnungen für Wand- und Deckenschmuck, für die Möbel und Geräte, die sich harmonisch in die architektonischen und dekorativen Formen einfügen sollten, indem er sich gleichzeitig einen Stab von leistungsfähigen Hilfskräften heranzubilden suchte. Die Katastrophe von 1849 machte diesen Reformbestrebungen ein jähes Ende. Sie waren wie diejenigen Schinkels örtlich und zeitlich zu begrenzt gewesen, um in weiteren Kreisen dauernde Spuren hinterlassen zu können[1]).

Damit waren die letzten Versuche, die Kunst für das Gewerbe zu retten, im Sande verlaufen. Die eindringende Maschinentechnik gab ihr den Rest. Noch mehr! Man dachte gar nicht mehr daran, etwas Schönes, sondern nur noch etwas Neues zu schaffen. Der Geschmack wurde, wie Falke sagt, zur reinen Mode, die mit der Saison wechselte. Und dieses fressende Bedürfnis nach Neuheiten mußte schließlich jeden vernünftigen Erfindungsgeist erschöpfen. Man ward gezwungen, zum reinen Unsinn seine Zuflucht nehmen. „Ein jeder Gewerbsmann imitierte der anderen Stoff und Weise und glaubte ein Wunder von Geschmack getan zu haben, wenn er Porzellantassen wie vom Faßbinder gemacht, Gläser wie Porzellan, Goldschmuck wie Lederriemen, Eisentische von Rohrstäben usw. zustande gebracht hatte“[2]). Bald zeigte sich, daß man überhaupt jeden Sinn für den Wert der Kunst verloren hatte.

---

1) Paul Schumann, Barock und Rokoko, Studien zur Baugeschichte des 18. Jahrhunderts mit besonderem Bezug auf Dresden, Leipzig 1885, p. 31 ff., 36 ff., 54 ff. Rosner, Die dekorative Kunst im 19. Jahrhundert, p. 47 ff. Ahrens, Die Reform des Kunstgewerbes in ihrem geschichtlichen Entwicklungsgange, p. 11 ff.

2) Jakob v. Falke, Geschichte des modernen Geschmacks, Leipzig 1880, p. 352. Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, Berlin 1888, p. 214 f.

Ein vollständiges Absterben alles Kunstgefühls machte sich in Deutschland bemerkbar.

„Getäfelte Wände", so erzählt Ahrens, „wurden abgerissen und zerschlagen, um durch geschmacklose Papiertapeten ersetzt zu werden. Prächtige zinnerne Krüge, Kannen und Schalen wurden zu Eßlöffeln umgeschmolzen, um nicht mehr mit Holzlöffeln essen zu müssen, wenn sie auch geschnitzte Stile hatten. Farbige Skulpturen in Kirchen, Klöstern und Rathäusern wurden mit Kalktünche angestrichen; denn blendend weiß, das galt für schön. Alte Truhen und Schränke wurden pietätlos verschleudert, oder man ließ sie in der Rumpelkammer verkommen, vom Wurm zerstören. Professor Thaulow hat auf seinen Wanderungen nach alten Schnitzarbeiten geschnitzte Türfüllungen als Holzverkleidung eines Schweinekofens gefunden." Und diese Barbarei hauste nicht etwa nur in abgelegenen Gegenden, nein, an den ältesten Stätten deutscher Kultur. „Wenn jemand den Kölner Dom von außen erbaut, so weiß ich nicht, wer ihn im Innern zerstört", schreibt Victor Hugo 1842 in seinen rheinischen Reisebriefen. „Kein Grabmal, dessen Figuren nicht losgerissen oder verstümmelt, kein Gitter, das nicht verrostet wäre, wo es vergoldet war. Staub, Asche und Schmutz liegen überall umher. Die Fliegen besudeln das ehrwürdige Antlitz des Erzbischofs Philipp von Heinsberg. Der eherne Mann, der auf der Steinplatte liegt, der Konrad von Hochstaden heißt, und der diese Kathedrale hat erbauen können, kann heute nicht die Spinnen zermalmen, die ihn wie Gulliver mit ihren unzähligen Fäden an der Erde gefesselt halten. Wehe, diese Bronzearme sind keine Arme von Fleisch und Bein. Ich glaube fast, daß die bärtige Statue eines ruhenden Greises, die ich in einer finstern Ecke zerbrochen und verstümmelt bemerkt habe, von Michel Angelo stammt. Das erinnert mich daran, daß ich in Aachen in einem Winkel des alten Klosterfriedhofes wie Baumstümpfe, die den Abdecker erwarten, jene berühmten antiken Marmorsäulen habe liegen sehen, die Napoleon erobert und Blücher

zurückerobert hat. Napoleon hatte sie für den Louvre geraubt, Blücher für das Beinhaus“[1]).

Leider schien man von alledem damals in Deutschland nichts zu merken. Man war mit sich durchaus zufrieden. Auch die zahlreichen Gewerbeausstellungen, die man seit 1822 im Norden wie im Süden veranstaltete, brachten die Wahrheit nicht ans Licht, da es an Vergleichspunkten fehlte. Wie willig man sich täuschen ließ, das zeigte sich noch 1844 auf der ersten allgemeinen deutschen Gewerbeausstellung zu Berlin. „Wo es noch Feinde gäbe deutscher Größe“, heißt es pathetisch in der Vorbemerkung zu dem amtlichen Ausstellungsbericht, der die Worte eines „gefeierten preußischen Staatsmannes“ wiedergibt, „sie würden erschrecken, wenn sie gewahrten, wie gut das deutsche Volk die vor dreißig Jahren mit Strömen seines Blutes wieder errungene politische Selbständigkeit benutzt hat, um sich auch in jeder andern Beziehung freizumachen von fremder Bevormundung und Will-

---

1) Ahrens, Die Reform des Kunstgewerbes in ihrem geschichtlichen Entwicklungsgange, p. 20. Victor Hugo, Le Rhin, lettres à un ami, Paris 1842, Vol. I, p. 163, 226 f., 241 ff., Vol. II, p. 354 ff. Was sich trotz aller Vernachlässigung notdürftig erhalten, das hatte eine geschmack- und pietätlose Restaurationssucht um seinen letzten Reiz gebracht. „Malheureusement“, heißt es z. B. vom Kölner Rathaus, „archivoltes, bas-reliefs, entablements, impostes, corniches et colonnes, tout ce beau porche est restauré, râclé, rejointoyé et badigeonné avec la propreté la plus déplorable.“ Besonders spaßhaft ist Victor Hugos Schilderung des Stildurcheinanders in Frankfurt a. M. „Francfort est la ville des cariatides“, sagt er. „Je n'ai vu nulle part autant de colosses portefaix qu'à Francfort. Il est impossible de faire travailler, geindre et hurler le marbre, la pierre, le bronze et le bois avec une invention plus riche et une cruauté plus variée. De quelque côté qu'on se tourne, ce sont de pauvres figures de toutes les époques, de tous les styles, de tous les sexes, de tous les âges, de tous les fantasmagories, qui se tordent et gémissent misérablement sous les poids énormes. Le plus horrible cauchemar qu'on puisse avoir à Francfort, ce n'est ni l'invasion des Russes, ni l'irruption des Français, ni la guerre européenne traversant le pays, ni les vieilles guerres civiles déchirant de nouveau les quatorze quartiers de la ville, ni le typhus, ni le choléra, c'est le réveil, le déchaînement et la vengeance des cariatides.“

kür, wenn sie sich überzeugten, wie wir, fest auf eigenen Füßen stehend, auch den Kampf der materiellen Interessen nicht zu vermeiden, uns nicht mehr zu scheuen brauchen, unsere Häfen, Ströme und Märkte überall dorthin zu öffnen, wo man Gleiches mit Gleichem redlich zu vergelten bereit ist[1])." Bald sollte diesem Kindertraum ein jähes Erwachen folgen.

„Geht man", so schildert uns ein deutscher Fabrikant seine Eindrücke auf der Londoner Weltausstellung von 1851, „vom Transsept aus die große Zentralhalle gegen Osten entlang, an dem reichen Luxus Frankreichs und Österreichs vorbei, so kommt man in eine Gegend, wo alle Kühe grau und alle Blumen schwarz sind. Die roten Behänge, die Glasschränke, die polierten Holzrahmen und Messingbeschläge, die bisher die Staffage der Ausstellung bildeten, verschwinden plötzlich. An ihre Stelle tritt die edle Einfachheit deutscher Jahrmarktsbuden, grobes Packleinen und nacktes, kaum gehobeltes Tannenholz. In diesen Buden sieht man Teppiche und verschossene Seidenzeuge echt kunstreitermäßig aufgestapelt. Wie die Grenadiere, steif und gerade, ohne die geringste Falte, sind die langen Stücke nebeneinander an die Wand genagelt, und jedes hat die im preußischen Exerzierreglement vorgeschriebene Fühlung mit seinem Nebenmann. Dazwischen irren kleine Halstüchelchen, Fichus, Kravatten und andere nette Artikelchen, mit gewöhnlichen Stecknadeln festgesteckt oder in künstliche Fassons als Hähnchen, Hühnchen usw. nach Art der Servietten bei Diners zusammengelegt. Zudem ist das Arrangement der Buden so lichtvoll, daß gerade die wenigen schönen Sachen, z. B. ein sehr schöner, figurierter Samtschal von André in Mühlheim a. Rh., ganz im dunkeln ist; in einem Gebäude, das ganz Fenster ist, eine mühsame Aufgabe, die gewiß nicht ohne großes Nachdenken zu lösen war. In derselben

1) Amtlicher Bericht über die allgemeine deutsche Gewerbeausstellung zu Berlin im Jahre 1844, 1. Teil, Berlin 1845, p. III f.

Weise finden sich weiter im Innern die Tuche, die Papier- und Buchbindersachen, das Leder usw. kirmeßartig bloßgestellt."

Lothar Bucher, der diese Schilderung in seinen kulturhistorischen Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker wiedergibt, bestätigt sie in ihren wesentlichen Zügen. Sei die englische Ausstellung ausgezeichnet durch „Nettigkeit, Zweckmäßigkeit und Raumersparnis", die französische von „unerreichter Eleganz", so sei es ein Jammer, die Zollvereinsausstellung anzusehen. Wie gewöhnlich, habe man sich den Händen der Bureaukratie anvertraut, die den heitern Tempel der Industrie in ein verdrießliches, bestaubtes Archiv von Zollvereinsakten verwandelt habe. Wenn „Derbheit und massenhafte Produktion" die englische, „Luxus und Geschmack" die französische Industrie charakterisiere, so suche und sinne man vergebens nach einem ähnlichen Schlagwort für die deutsche. Sie sei einfach „charakterlos" und spiegle in ihrer Zerfahrenheit die politische und dynastische Zerrissenheit der Nation wieder. Mangelhafte Beschickung und unvorteilhafte Aufstellung bereiteten ihr einen beschämenden Mißerfolg. Je länger, desto mehr sinke Deutschland in der Achtung des großen Publikums, und desto höher steige Frankreich [1]).

Selbst de Laborde, wahrlich nicht geneigt, die Verdienste anderer Nationen zu unterschätzen, betont unsre Schwächen. Einer Kunst, die über ihrem Streben nach den höchsten Idealen die Pflege technischen Könnens vernachlässige, stehe in Deutschland eine Industrie gegenüber, die auf den ersten Blick nur eine einzige, große Fabrik Nürnberger Spiel-

---

1) L. Bucher, Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker, Frankfurt a. M. 1851, S. 174 ff. Auch die offizielle Berichterstattung wagte nicht, das Fiasko in Abrede zu stellen. Allerdings erfolgte das Zugeständnis nur in sehr verklausulierter Form. Vgl. dazu den Amtlichen Bericht über die Industrieausstellung sämtlicher Völker zu London im Jahre 1851, von der Berichterstattungskommission der deutschen Zollvereinsregierungen, dritter und letzter Teil, Berlin 1853, p. 773, 782.

zeugs zu sein scheine, eine Industrie ohne Erfindungsgabe, ohne Eigenart, ja, ohne Leben selbst da, wo die Technik untadelig sei. Werkzeuge ohne Ideen, Hände ohne Kopf! „Tout cela marque une industrie abandonnée au métier, délaissée par les artistes de talent, et qui se fourvoie faute de guide", konstatierte er. Und doch hat er schon damals vorausgesehen, daß es nicht immer so bleiben könne, daß dieses Deutschland, „cette mosaïque d'États, destinée à former un jour une seule et imposante nationalité", sich dereinst zum Schaden Frankreichs darauf besinnen werde, daß Kunst und Gewerbe nur in wechselseitiger Durchdringung ihre höchsten Aufgaben zu lösen vermögen [1]).

Vorläufig allerdings war hiervon keine Rede. Während England seine Schwingen regte, dann in schnellem Fluge Frankreich einzuholen, ja, zu überholen schien, zeigten die Weltausstellungen der Jahre 1855, 1862 und 1867 Deutschland stets in der gleichen trostlosen Lage. Die Kluft zwischen ihm und den andern Ländern schien sich nicht schließen, sondern noch erweitern zu wollen. Selbst die amtlichen Berichte betonen nachdrücklich, daß das Streben nach Verbilligung der Produkte auf Kosten ihrer Qualität in technischer und künstlerischer Hinsicht, wie es bei uns im Schwange sei, die Absatzfähigkeit deutscher Waren auf dem Weltmarkte in immer steigendem Grade beeinträchtigen müsse [2]).

---

1) De Laborde, De l'union des arts et de l'industrie, Vol. I, p. 290 ff.

2) Amtlicher Bericht über die allgemeine Pariser Ausstellung von Erzeugnissen der Landwirtschaft, des Gewerbefleißes und der schönen Kunst im Jahre 1855, erstattet unter Mitwirkung der Herren Preisrichter und Berichterstatter der deutschen Staatsregierungen durch Dr. G. v. Viebahn und Dr. Schubarth, Berlin 1856, p. V, 615, 625 ff. Amtlicher Bericht über die Industrie- und Kunstausstellung zu London im Jahre 1862, erstattet nach Beschluß der Kommissarien der deutschen Zollvereinsregierungen, Berlin 1863, 8. Heft, p. 7, 47. Lothar Bucher, Die Londoner Industrieausstellung von 1862, Berlin 1863, p. 300 ff. Berichte über die allgemeine Ausstellung zu Paris im Jahre 1867, erstattet von den für Preußen und die Norddeutschen Staaten ernannten Mitgliedern der internationalen Jury, Berlin 1868, p. 164.

Noch deutlicher äußern sich Falke und Pecht gelegentlich der Pariser Weltausstellung von 1867. Deutschland, bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts neben Italien die Heimat des Kunstgewerbes, habe in dieser Hinsicht jede Bedeutung verloren. Der Gewerbfleiß sei geblieben, aber die Kunst, der Geschmack seien davon gegangen.

„Sagen wir es gerade heraus", ruft Falke aus, „vom Standpunkt der Kunstindustrie und des Geschmackes war die ganze deutsche Sektion, Preußen mit inbegriffen, die uninteressanteste und langweiligste Abteilung der ganzen Ausstellung. Nicht, als ob keine Kunstindustrie vorhanden gewesen wäre. Im Gegenteil, es fand sich von allen Arten etwas. Aber der Charakter war es, der Mangel an frischem Schwung, an Originalität, die Teilnahmlosigkeit in dem rüstigen Kampfe, der sich jetzt auf diesem Gebiete rührt, was den Arbeiten der deutschen Kunstindustrie alles Interessante nahm." Sie verlege sich überall auf Imitation und stehe darin hinter den Originalen an Erfindung und Geschmack zurück. Das gelte für den Süden wie den Norden. Pecht bestätigt dieses Urteil. Die ganze deutsche Industrieausstellung, bemerkt er, könne einen fast zu der Vorstellung verleiten, daß Deutschland eigentlich nichts in Fülle hervorbringe als Beamte und Soldaten, während man doch in allem auf Spuren stoße, wonach es recht gut anders sein könnte. Das hänge mit dem schlechten Zustand des gewerblichen Kunstunterrichtes zusammen, nicht minder aber mit jener angeborenen Gutmütigkeit und Genügsamkeit des Deutschen, die ihn immer hindere, das Äußerste, Höchste von einem jeden zu erwarten. Nirgends wirke diese faule Gemütlichkeit schlimmer als in der Kunst, die ihrer Natur nach auf die Erzeugung des Vortrefflichen, auf die höchste Anspannung der Kräfte angewiesen sei[1]).

---

1) Falke, Die Kunstindustrie der Gegenwart, Studien auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867, p. 39 ff. Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867, p. 249 ff., 316 ff.

Während Deutschland so in ästhetischer Apathie zu verharren schien, hatte das englische Beispiel in Österreich, das der offizielle Katalog der Londoner Ausstellung von 1862 noch als „Germany" bezeichnete, eine kunstgewerbliche Reformbewegung ausgelöst. Es kam ihr zu statten, daß sie an heimische Bestrebungen anknüpfen konnte. Schon im 18. Jahrhundert war dort mancherlei geschehen, um die gewerbliche Produktion auch künstlerisch zu heben. Fürst Kaunitz hatte als kaiserlicher Botschafter am Pariser Hofe das Verständnis für die volkswirtschaftliche Bedeutung dieser Politik nach Österreich zu verpflanzen gesucht. Mit Nachdruck hatte er sich in einer Denkschrift dahin ausgesprochen, „daß die großen Künstler des 17. Jahrhunderts, ein Poussin, Lebrun, Mansard, durch die Verbesserung des Geschmackes und die Heranbildung tüchtiger Schüler einen dauerhafteren Vorteil gebracht hätten, als alle Feldherren, ein Condé, Turenne, Vauban, zusammengenommen; denn durch die letzteren allein würde Frankreich, ungeachtet seiner ansehnlich erweiterten Grenzen, unter der erschrecklichen Schuldenlast gänzlich verarmt sein, während es nun auf dem Gebiete der Kunst und des Geschmackes die Gebieterin aller übrigen Völker geworden". Die Blüte der 1744 vom Staate übernommenen Wiener Porzellanfabrik unter Sorgenthals Leitung und der bereits durch ein Patent Maria Theresias von 1749 geförderten Seidenmanufaktur bezeugte den Erfolg jener Bemühungen. Und die Zeitverhältnisse begünstigten diese Entwicklung. War Paris von altersher das kulturelle Zentrum Frankreichs gewesen, so trat während der napoleonischen Ära in Deutschland Wien an die gleiche Stelle. Dorthin, an die Stufen jenes Thrones, der allein Napoleon Stand zu halten schien, waren die entthronten deutschen Fürsten geflohen, die verjagte Geistlichkeit, der vertriebene Adel zusammengeströmt. Eine entsprechende Zunahme der kunstliebenden Elemente, ein schnelles Emporblühen der Industrie, insbesondere des Kunstgewerbes, war die Folge[1]).

1) Rosner, Die dekorative Kunst im 19. Jahrhundert, p. 32 ff.

Der Aufschwung sollte nur von kurzer Dauer sein. Den Freiheitskriegen folgte hier wie im Norden eine allgemeine Verarmung, welche die Sparsamkeit zur ersten Bürgerpflicht machte. Während jedoch selbst in dieser Periode erzwungener Dürftigkeit das kunstsinnige 18. Jahrhundert auf dem Gebiete der Wohnungseinrichtung und der persönlichen Ausstattung im Wiener Empire und mehr noch in seiner Fortbildung im Sinne des bürgerlich Praktischen, im Nachempire des Biedermeierstiles, eine gewisse Nachblüte erlebte, die besonders auch in der unvergleichlichen Vollkommenheit und Solidität der technischen Leistungen des Handwerks zum Ausdruck kam, versank die Baukunst in völliges Banausentum. „Ein hageres Nützlichkeitsprinzip saß am grünen Tische und kommandierte von dort aus, was allenfalls gebaut werden mußte, Kasernen und Verwaltungsgebäude, und diesem Beispiel folgten die Zinskasernen. Der Charakter der Architektur war rein bureaukratisch, mit ebensoviel Schreiberei als Zeichnerei verknüpft. Zahllose Kommissionen hielten endlose Sitzungen und beurteilten massenhafte Projekte, die niemals honoriert wurden und meistens in die Archive und Papierkörbe wanderten. Auch was gebaut wurde, trug den Stempel des Philistertums. Höchstens, daß man sich zu einer Art Statthaltereistil mit einer palladioschen Ordnung von Dreiviertelsäulen und dem Giebeldreieck darüber aufschwang."

Schließlich verfiel das Kunstgewerbe dem gleichen Schicksal. So war denn nach Falke die allgemeine Signatur der Zeit von 1848—1858 eine „trostlose". Was Zopf und Empire einst Gutes und Originales geschaffen, wurde bei Restaurationen in den Palästen heruntergeschlagen, herausgerissen und durch stil- und charakterlose Arbeiten ersetzt. So traten an die Stelle geschnitzter Wandverkleidungen blumige Seidentapeten, an die Stelle wohl nuancierter Farbenstimmungen lärmende Knalleffekte: orangene Atlasmöbel auf blauer, rote auf weißer Wand, und überall viel Vergoldung. Eigene Künstler kannte das Gewerbe nicht mehr, höchstens Muster-

zeichner für die Weberei, und diese folgten französischem Vorbild. Auch die kaiserliche Porzellanmanufaktur, vor einem halben Jahrhundert die erste der Welt, ging sang- und klanglos zugrunde. Einiges Leben zeigte nur die Galanteriewarenbranche. Hier aber herrschte ein roher Naturalismus, verquickt mit jener Geschmacksverwirrung, die Glas wie Porzellan, Porzellan wie Holz, Holz wie Leder behandeln zu können glaubte und jegliches Gefühl für die natürlichen Beziehungen zwischen Form und Inhalt verloren zu haben schien [1]).

Zuerst war es die monumentale Baukunst, die aus diesem Verfall zu einem neuen Leben erwachte. Johann Georg Müller und das Zwillingspaar Eduard van der Nüll und August Sicard von Sicardsburg waren die Bahnbrecher und, so kann man wohl sagen, die Märtyrer der Bewegung [2]). Das Fünfgestirn Hansen, Schmidt, Ferstel, Hasenauer und Semper führten sie dann in der großartigen Bauepoche der durch den Kaiser 1857 angebahnten Wiener Stadterweiterung zu glänzender Höhe empor. Gothik, Hellenismus und Renaissance feierten, zunächst in streng persönlicher Schattierung, dann in allerhand Mischformen ihre Auferstehung, bis in dem von den führenden Meistern organisch herausgebildeten Großwiener Baustil die italienische Renaissance als herrschendes Element zum Siege gelangte. Von der Architektur wirkte der belebende Strom dann auf das Kunstgewerbe hinüber. Denn durch die prächtige Ausführung der Gebäude, bei denen nach

1) Jakob v. Falke, Das Kunstgewerbe in Wien 1848—1888, Wien 1888, p. 243 ff. Ludwig Hevesi, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, Leipzig 1903, I. Teil, p. 105 ff.; II. Teil, p. 120 ff., 273 ff.

2) Hevesi, Österreichische Kunst, II. Teil, p. 126 ff. „Das Hofoperntheater", heißt es dort, „entfesselte einen wahren Vermöbelungskrieg. Dieser Bau, der heute internationale Anerkennung genießt, ist die Tragödie zweier großer Künstler. Im Jahre 1861 siegten die beiden im großen Wettbewerb, 1868 starben sie beide als wahre Inséparables, die sie ja in Leben und Kunst waren. Van der Nüll erhängte sich am 3. April, nachdem er schon früher einen Selbstmordversuch gemacht hatte, Sicardsburg wurde den 11. Juni am Arbeitstisch vom Herzschlag gefällt. Die Einweihung ihres Schmerzenskindes (25. Mai 1869) erlebten sie nicht."

Pecht so große Architekten, wie Hansen, Ferstel und van der Nüll, es nicht verschmähten, jede Klinke, jeden Stuhl des Ameublements selbst zu zeichnen, um sie mit dem Ganzen in Harmonie zu bringen, bildete sich zunächst eine große Schule trefflicher Dekorationsbildhauer und -maler, Bau- und Möbeltischler, Schlosser und Bronzearbeiter, die sich alle dieselben Stilprinzipien aneigneten, und denen bald auch die entfernteren Zweige des Kunstgewerbes, ja selbst einzelne Großindustrien folgten [1]).

Die Entscheidung brachte Ferstels freiromanischer Bankpalast in der Herrengasse. „Zum ersten Male wurde hier nach altitalienischen Mustern mit bewußter künstlerischer Absicht vorgegangen", sagt Falke. „Zum ersten Male geschah es hier, daß in den Gittern nach der Freiung zu geschmiedetes Eisen nach so langer Unterbrechung auftrat. So sehr war die Technik des geschmiedeten und getriebenen Eisens für ornamentale Zwecke verloren gegangen, daß der Verfertiger, der Schlosser Berndt, Silberarbeiter heranziehen mußte, die vergessene Kunst zu üben und zu lernen." Wahrhaft bahnbrechend aber wirkte von 1856 ab der Bau der Votivkirche. Ehrlichkeit in der Behandlung des Materials, Reinheit und Strenge der Form, das wurden jetzt die Anforderungen an jeden ernstgesinnten Architekten. Außer den Bildhauern wurden Glas- und Emailarbeiter herangezogen, Schlosser und Goldschmiede fanden Auftrag, Messing- und Bronzegießer Gelegenheit, in der Herstellung der Kronleuchter wie Kandelaber ihre Kunstfertigkeit zu üben. Gold- und Silberschmiede, Sticker und Weber wetteiferten in der Herstellung der Geräte und des Altarschmuckes. Immerhin blieb die Reformbewegung auf engere Kreise beschränkt. Zwar gründete damals auf besondere Anregung der Architekten der Wiener Gewerbeverein eine allgemein zugängliche Gewerbezeichenschule, auch gab er ein monatlich erscheinendes Kunstblatt mit Abbildungen

1) Vergl. hierzu Cornelius Gurlitt, Die deutsche Musterzeichnerkunst, Darmstadt 1890, p. 25 ff., 33 ff.

heraus, das sich unter der Leitung des Dombaumeisters Ernst ein Jahr lang streng gothisch, ein zweites unter Hansen griechisch gebärdete. Doch konnten sich beide nur kurze Zeit halten. Vollends mißglückte der Versuch, Anfang der sechziger Jahre eine Kunstgewerbeausstellung in Wien zu veranstalten. „Als der Termin verflossen war", sagt Falke, „hatten wir elf Anmeldungen, von denen zwei brauchbar waren[1])." In der Tat bedurfte es noch anderer Kräfte, um dem neuen Kurs endgültig zum Siege zu verhelfen.

Schon Ende der fünfziger Jahre hatte Rudolf Eitelberger nach einem Besuche der Pariser Weltausstellung von 1855 in Briefen über die moderne Kunst Frankreichs auf die erzieherische Mission von Museen und anderen Kunstanstalten hingewiesen, Jakob Falke im Sommer 1860 auf seine Anregung und in dem gleichen Sinne in der Wiener Zeitung die prinzipiellen Fragen der modernen Kunstindustrie besprochen und im Winter darauf eine Artikelserie ähnlichen Inhalts im Wanderer veröffentlicht. Aber erst die Erfolge der englischen Unterrichtspolitik, wie sie den Besuchern der Londoner Weltausstellung von 1862 überzeugend vor Augen traten, drängten zu praktischem Handeln. Und zwar war es der Initiative des Erzherzogs Rainer, des damaligen Ministerpräsidenten, zu verdanken, daß die auf seinen Antrieb von Eitelberger verfaßte Denkschrift über die Gründung eines Österreichischen Museums für Kunst und Industrie nach dem Muster des South Kensington Museums so rasch zum Ziele führte. „Es hätte", wie Falke sagt, „ohne diese Fürsorge, ohne diese bis ins einzelne gehende Teilnahme, ohne die stets werktätige Hilfe in allen schweren Lagen, ohne den stets gern gewährten Rat seine Höhe niemals erreicht." Schon am 7. März 1863 wurde die Gründung dieses Museums durch ein kaiserliches Handbillet angeordnet und seine Oberleitung Eitelberger übertragen. Anfang 1864 waren die Vorbereitungen

1) Falke, Das Kunstgewerbe, p. 249 ff. Ahrens, Die Reform des Kunstgewerbes, p. 49 f.

beendet und am 12. Mai konnte das Museum, das 1871 in ein eigenes Heim übersiedelte, im Ballhause mit 2000 vom Hofe, vom Adel, von der Geistlichkeit und bürgerlichen Kunstfreunden geliehenen oder mit staatlichen Mitteln erworbenen Gegenständen feierlich eröffnet werden. Die Sammlung umfaßte so ziemlich das ganze Gebiet der Kunstindustrie. Die königliche Schatzkammer hatte die schönsten Arbeiten in Edelmetall, in Kristall und Halbedelsteinen geliefert, Glas und Elfenbein kamen aus Laxenburg, Emailsachen ebenfalls aus der Schatzkammer und vom Freiherrn von Rothschild, Majoliken desgleichen, Porzellangegenstände aus Privatbesitz, sowie insbesondere aus der aufgehobenen Wiener Manufaktur, deren künstlerischer Nachlaß in das Eigentum des Museums überging. Kirchengeräte aller Art, auch gestickte Gewänder, sandten die Kirchenschätze. Eitelbergers eigene Bücher bildeten den Grundstock einer Bibliothek. Was noch fehlte, waren größere Gegenstände, besonders Möbel[1]).

Hebung des nationalen Geschmackes, Förderung kunstgewerblichen Schaffens und Bereitstellung der hierzu erforderlichen Mittel, das waren die dem Museum erwachsenden Aufgaben. Man löste sie in dreierlei Weise. Einmal durch die Veranstaltung winterlicher Vortragskurse für ein weiteres Publikum, deren erzieherische Wirkung durch das gleichzeitige Entstehen einer reichen kunstwissenschaftlichen Literatur wesentlich unterstützt wurde. Bücher, wie Falkes „Kunst im Hause", eine Sammlung von Vorträgen, die wie Eastlakes Hints on household taste „Schönheit, Anmut, ästhe-

1) R. Eitelberger von Edelberg, Die Kunstbewegung in Österreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867, Wien 1878. Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. I, Wien 1879, p. 1 ff.: Die Kunstentwicklung des heutigen Wien. Bd. II, 1879, p. 81 ff.: Die Gründung des Österreichischen Museums; p. 118 ff.: Die Gründung der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums; p. 155 ff.: Der Neubau und die Organisation des Österreichischen Museums in den Jahren 1874—77; p. 171 ff.: Die Kunstbestrebungen in Österreich zur Zeit der Eröffnung des neuen Museumsgebäudes usw. Falke, Das Kunstgewerbe, p. 254 ff. Lebenserinnerungen, Leipzig 1897, p. 184 ff.

tisches Wohlgefallen in das Haus bringen und durch den Reiz der künstlerischen Harmonie das Gefühl der Befriedigung, der Behaglichkeit, des Glückes in unseren vier Wänden fördern sollte", hatten großen Erfolg. Eitelberger und Bucher, A. Gnauth, A. Ilg, L. Lobmeyr, Fr. Lippmann, W. Hoffmann, J. Storck, V. Teirich und andere arbeiteten in derselben Richtung. Die als Zentralorgan der ganzen Bewegung 1865 gegründeten „Mitteilungen des Österreichischen Museums" erhielten seit 1872 in den „Blättern für Kunstgewerbe" eine volkstümliche Ergänzung. Als zweites Mittel dienten die von dem Museum in Wien und den verschiedenen Kronländern veranstalteten Ausstellungen, die dort vielfach zur Begründung kunstgewerblicher Museen nach dem Wiener Vorbild führten, wie das z. B. 1873 in Brünn, 1875 in Reichenberg, 1877 in Lemberg geschah. Als drittes endlich ein im Anschluß an das Museum entwickeltes System kunstgewerblicher Lehranstalten [1]).

Erste Ansätze hierzu finden sich bereits im 18. Jahrhundert. Die 1758 in Wien gegründete Manufakturschule, mit der besonderen Aufgabe, die Vorbildung in den textilen und verwandten Künsten zu übernehmen, und die 1767 eröffnete Erzverschneideschule für allerhand Metallarbeiter sind als solche zu betrachten. Ende des 18. Jahrhunderts mit der Akademie der bildenden Künste verbunden, in den zwanziger Jahren des 19. in das polytechnische Institut eingegliedert, waren sie mehr und mehr vernachlässigt worden und schließlich in Vergessenheit geraten. So galt es denn auf neuer

1) Albert Ilg, Die kunstgewerblichen Fachschulen des k. k. Handelsministeriums, anläßlich der im Oktober 1875 im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie veranstalteten Ausstellung derselben, besprochen im Namen des Ausstellungskomitees, Wien 1876. A. Freiherr von Dumreicher, Exposé über die Organisation des gewerblichen Unterrichts in Österreich, Wien 1876. Zur Frage der Erziehung der industriellen Klassen in Österreich, Wien 1876. Über die Aufgaben der Unterrichtspolitik im Industriestaate Österreich, Wien 1881. Rudolf Freiherr von Klimburg, Die Entwicklung des gewerblichen Unterrichtswesens in Österreich, Tübingen 1900, p. 81 ff.

Grundlage aufzubauen. Die Genehmigung des Statutes der als universelle kunstgewerbliche Akademie gedachten Schule des Österreichischen Museums im September 1867 leitete die neue Epoche ein. In drei Abteilungen, einem Vorbereitungskurs, der eigentlichen Fachschule und einer Lehrerbildungsanstalt, sollte sie alle Zweige des Kunstgewerbes pflegen und erhielt in G. Storm, F. Laufberger, F. Sturm, O. König, M. Rieser, A. Hauser und V. Teirich eine Reihe hervorragender Lehrkräfte.

Die einheitliche Wirkung dieser Männer in die Breite wurde durch die allmähliche Ausbildung eines weitverzweigten Netzes kunstgewerblicher Fachschulen verstärkt, die seit Ende der sechziger Jahre in steter Verbindung mit dem Museum vom Handelsministerium gegründet wurden. Solche unter Berücksichtigung der lokalen Bedürfnisse geschaffene Spezialschulen für einzelne gewerbliche Zweige, wie Holz- und Steinbearbeitung, Glas- und Tonindustrie, Weberei und Spitzenklöppelei, gab es 1872 bereits 8, 1875 38, 1877 nicht weniger als 77 mit 167 Lehrern, von denen die überwiegende Mehrzahl ihre Erziehung in der Lehranstalt des Museums für Kunst und Industrie erhalten hatte. In den auf Anregung des Freiherrn von Dumreicher seit Mitte der siebziger Jahre nach dem Vorbild der Wiener Zentrale geschaffenen universellen Staatsgewerbeschulen der Provinzialhauptstädte erhielt das System des fachlichen Unterrichtes seinen vorläufigen Abschluß. Die etwa gleichzeitigen Bestrebungen des Unterrichtsministeriums zur Hebung des Zeichenunterrichtes an den Volks-, Mittel- und Gewerbeschulen, die 1872/73 zur Einberufung einer sachverständigen Kommission unter Eitelbergers Vorsitz, im Jahre darauf zu einer durchgreifenden Umgestaltung dieses Lehrzweiges und zunächst in den größeren Städten, wie in Wien, Prag, Brünn, Lemberg und Innsbruck, zur Begründung allgemeiner Zeichenschulen führten, wirkten in gleicher Richtung.

Die Ergebnisse dieser Politik zeigten sich bereits auf der Pariser Weltausstellung von 1867, wo nach Falke neben man-

chem Geschmacklosen vielversprechende Ansätze zum Besseren zu beobachten waren. Deutlicher noch auf der 1872 von Eitelberger zur Feier der Eröffnung des Museumsneubaues veranstalteten Ausstellung österreichischer Kunstgewerbeerzeugnisse, die gewissermaßen als eine Vormusterung für die auf das folgende Jahr anberaumte Wiener Weltausstellung dienen sollte; und erst recht auf dieser selbst. Noch größer waren Österreichs äußere Erfolge auf der Pariser Weltausstellung von 1878, wo es bei dem Fernbleiben des Deutschen Reiches ganz Deutschland zu vertreten hatte. Wenn man schon 1873 hatte bemerken können, daß sich dort, begünstigt durch die sinnlich heitere Natur des österreichischen Volksstammes und gefördert durch die bauliche Entwicklung der Hauptstadt, eine allmähliche Loslösung von der französischen Kunst vollzog, so trat dies 1878 noch viel klarer hervor. Die österreichische Entwicklung seit 1876, sagt Lessing, sei eine überraschende. In Anlehnung an die Formen der italienischen Renaissance habe sich das österreichische Kunstgewerbe von französischem Einfluß so gut wie völlig frei gemacht. Neben dem persönlichen Wirken einiger führender Künstler sei dieser erstaunliche Erfolg in erster Linie der planmäßigen Förderung kunstgewerblicher Interessen durch das Österreichische Museum und die von ihm abhängigen Schulen zuzuschreiben [1]).

1) Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867, p. 272 ff. Falke, Die Kunstindustrie der Gegenwart, Studien auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867, p. 132 ff. Teirich, Die Österreichische Kunstgewerbeausstellung, Blätter für Kunstgewerbe, Bd. I, 1872, p. 26 ff. Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873, Stuttgart 1873, S. 8 ff., 235 ff. Falke, Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873, Wien 1873, p. 155 ff. Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung im Jahre 1873, Bd. III, 2. Abt., Braunschweig 1874, p. 372 ff., 479 ff. Lessing, Das Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, Berlin 1874, p. 231 ff. Falke, Das Kunstgewerbe, in v. Lützow, Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, p. 41 ff., 158 ff. Lessing, Berichte von der Pariser Weltausstellung von 1878, Berlin 1878, p. 65 ff. Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung von 1878, Stuttgart 1878, p. 238 ff.

Hatte Eitelberger schon 1871 geweissagt, daß die politische Wiedergeburt des deutschen Reiches seine kulturelle nach sich ziehen, daß Deutschland jetzt in größerem Maßstabe die Rolle wieder aufnehmen werde, die es auf dem Gebiete der bildenden Kunst im 15. und 16. Jahrhundert gespielt, ja, daß es nach Abstreifung französischen Einflusses in vielen Fällen ein solideres, brauchbareres und in höherem Grade stilgerechtes Werk auf den Weltmarkt bringen werde als die Franzosen, so schien die Wiener Weltausstellung seine Prophezeiungen Lügen zu strafen[1]). Selbst der amtliche Bericht spricht von einer „kunstgewerblichen Niederlage Deutschlands", über dessen künstlerische Inferiorität und technische Armut namentlich auf dem Gebiete der Möbelindustrie im Vergleich mit derjenigen anderer Länder man sich keinen Illusionen hingeben dürfe. Bucher, Falke, Lessing, Pecht und Pfau bestätigen dies. Die wohlfeile Massenproduktion herrsche vor, die Mitwirkung der Kunst werde verhältnismäßig selten in Anspruch genommen; und mitunter müßte man wünschen, dies wäre ganz unterblieben. Werde doch nirgends so nachlässig und auf den bloßen Schein gearbeitet als in Deutschland, wo die Mehrzahl der Handwerker nur gedankenlose und auf den äußeren Effekt berechnete Arbeit liefere, ohne eine Ahnung davon, was ein anderer besser machen könne, und nur darauf bedacht, ähnliche Gegenstände flüchtiger und billiger herzustellen, „Handwerker, welche

1) R. Eitelberger von Edelberg, Die österreichische Kunstindustrie und die heutige Weltlage, Wien 1871, p. 17. Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung im Jahre 1873, Bd. III, 2. Abt., p. 499 ff. Bucher, Über ornamentale Kunst auf der Wiener Weltausstellung, Berlin 1874, p. 44 ff. Falke, Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873, p. 124 ff. Das Kunstgewerbe, in v. Lützow, Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, p. 166 ff. Lessing, Das Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, p. 71 ff., 226 ff. Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung, p. 262 ff. August Oncken, Die Wiener Weltausstellung 1873, Berlin 1873. Ludwig Pfau, Kunst und Kritik, Bd. II, Stuttgart, Leipzig und Berlin 1888, p. 360.

sich nicht scheuten, mit Nachgüssen fremder Arbeiten ihre Ausstellung zu schmücken, welche keinen Arbeitsstolz, sondern nur noch einen Preiskurrant kännten und keinen Maßstab für den Wert des von ihnen Hervorgebrachten hätten". Der Mißerfolg werde noch verschärft durch geschmacklose Vorführung der Objekte. Denn sei das Bauwesen eine „tollgewordene Holzkonstruktion, die einen Haspel- und Kunkelstil auf die Architektur übertrage", so sei die Aufstellung selbst „der reinste Trödelmarkt, der weder Ein- noch Überblick gewähre". Am günstigsten sei noch der Eindruck, wo die Schönheit gar nicht in Frage komme, in der chemischen Abteilung z. B., oder bei den Krupp'schen Kanonen. Wohl sehe man hie und da das Verlangen nach künstlerischer Erneuerung; nur selten aber gelinge der Vorgang. Es fehle an Korrektheit, an entscheidender Führung, an guten Vorbildern, an gemeinsamer, geschlossener Tätigkeit auf dem ganzen kunstgewerblichen Gebiete.

Wer etwa diesen Tadel für übertrieben gehalten, mußte sich durch die Erfahrungen der Weltausstellung von Philadelphia im Jahre 1876 darüber belehren lassen, daß Deutschland nicht nur im Wettbewerb mit den alteuropäischen Kulturnationen, sondern auch im Kampfe mit einem jugendlich aufstrebenden Kolonialvolke den Kürzeren ziehe. Wie Posaunenstöße tönten die Reuleaux-Briefe[1]) über den Ozean, laut genug,

---

1) F. Reuleaux, Briefe aus Philadelphia, Braunschweig 1877, p. 5 ff., 12, 49 ff., 94 ff. Vgl. demgegenüber: F. Reuleaux und die deutsche Industrie auf der Weltausstellung zu Philadelphia, eine unparteiische Sammlung der durch die ersten vier Briefe des Herrn Professor Reuleaux hervorgerufenen wichtigeren Streitschriften, Leipzig 1876. J. Lüders, Wider Herrn Reuleaux, eine Würdigung der wissenschaftlichen Arbeiten und Methoden des Herrn Professor Reuleaux, Kiel 1877. Es ist eine Ironie des Schicksals, daß der Zustand, in dem sich diese Gegenschriften nach dreißig Jahren befinden, nur zu eindringlich für die Richtigkeit der Auffassung des darin Angegriffenen zeugt. Noch zehn Jahre, und die „unparteiische Sammlung" wird in Fetzen zerfallen sein. Mit Reuleaux übereinstimmend Georg Seelhorst, Die Philadelphiaausstellung und was sie lehrt, Nördlingen 1878, p. 1 ff., 127 ff., bes. 131 ff.

um auch den Eingebildetsten aus seiner Selbstzufriedenheit zu wecken. Und wenig half es, daß eine Schar geschäftiger „Patrioten“ die Wucht jener Kritik abzuschwächen, die Sachlage zu vertuschen suchte. Ökonomisch kleinlich, technisch rückständig, ästhetisch minderwertig, lautete das Verdikt, das der unerbittliche Mahner über die deutsche Ausstellung fällte, und seine Forderung, Deutschlands Industrie müsse sich „von dem Prinzipe der bloßen Konkurrenz durch den Preis abwenden und entschieden zu demjenigen der Konkurrenz durch Qualität oder Wert übergehen“. Aber noch ehe seine Worte ihre volle Wirkung tun konnten, hatte man sich daheim auf sich selbst besonnen, und zwar war es nicht der Norden, sondern der Süden, von dem die Erneuerung der dekorativen Kunst ihren Ausgang nahm.

Wie Berlin mit Potsdam im Norden, Dresden in Mitteldeutschland, so war Anfang des 19. Jahrhunderts im Süden München als das Zentrum künstlerischen Wollens zu betrachten. Und König Ludwig I., der 1825 den Thron bestieg, war eifrig bemüht, ihm den ersten Rang zu sichern. Dennoch hat das Kunstgewerbe, für dessen selbständige Leistungen er wohl nur geringes Verständnis zeigte, in Bayern kaum jemals tiefer gestanden als während seiner Regierungszeit. Eine vollständige Trennung zwischen Kunst und Industrie war eingetreten. „Sobald überhaupt handwerkliche Tätigkeit hineinspielte, zog sich die Kunst zurück und überließ so das Feld der Stümperei auch in ihrem Gebiete, statt die Arbeit des Schurzfelles durch ihren Beitrag zu veredeln und mit sich wie zu sich emporzuheben.“ So sehr war dem Handwerk aller künstlerische Sinn abhanden gekommen, daß niemand nach einer Zeichnung ein Ornament anzufertigen vermochte, weshalb bei jeder, das allergewöhnlichste überschreitenden Arbeit in Stein oder Stuck Italiener zu Hilfe genommen werden mußten, und es z. B. die größten Schwierigkeiten bereitete, für die Ausführung der dekorativen Arbeiten an den seit 1820 L. von Klenze übertragenen monumentalen

Bauwerken genügende Kräfte zu gewinnen oder heranzubilden. Dazu verwechselte man naiv die bildende Kunst mit der Poesie. Unfähig, die Form aus dem Material herauszugestalten, war man zufrieden, „wenn nicht etwa nur jedes Haus, sondern auch womöglich jeder Stuhl und jeder Tisch, der Pokal und die Tabakspfeife, der Ofen und der Schrank, ja der Stiefelabstreicher und die Lampe irgend ein Kapitel aus Deutschlands romantischer Vorzeit oder von seinem Kleinleben der Gegenwart erzählte". Auch Max II., der nicht nur in seinem Bauprogramm, sondern insbesondere auch in seinem Plane, die neuen Materialien Glas und Eisen zu künstlerisch neuem Ausdruck zu bringen, durchaus moderne Anschauungen hegte, scheiterte mit diesen Bestrebungen an der Unfähigkeit der gewerblichen Hilfskräfte, auf seine Intentionen einzugehen. Aber nicht von oben, sondern aus den Kreisen der Werktätigen selbst kam der Anstoß zur Wiederbelebung gewerblicher Kunst[1]).

Schon Ende des 18. Jahrhunderts war in Hamburg eine „Gesellschaft zur Förderung der Künste und nützlichen Gewerbe" entstanden, die 1790 eine „Ausstellung von Kunstwerken, Arbeiten und nützlichen Erfindungen" veranstaltete, wo neben Malereien auch Stuckatur- und Silberarbeiten, Tischler-, Schlosser- und Gürtlerarbeiten zu sehen waren. Etwa gleichzeitig wurde dann in Nürnberg ein Verein von Künstlern und Kunstfreunden gegründet, der sich später in den Albrecht Dürer-Verein verwandelte. Kunstvereine in München,

1) Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Münchener Kunstgewerbevereins, redigiert von Franz Reber, München 1876, p. 25 ff. Festschrift zum 25jährigen Jubiläum des Bayerischen Kunstgewerbevereins, herausgegeben von L. Gmelin, München 1901, p. 21 ff., bes. 32. Bericht der Beurteilungskommission bei der allgemeinen deutschen Industrieausstellung im Jahre 1854, herausgegeben von Fr. B. W. v. Hermann, München 1855, Abt. XII: Leistungen der bildenden Künste, p. 3 ff. Vgl. über diese Zeit auch J. H. v. Hefner-Alteneck, Lebenserinnerungen, München 1879, p. 85 ff. (Wirken des Ministers Fürsten Ludwig von Öttingen-Wellenstein für die Wiederbelebung der angewandten Kunst.) Rosner, Die dekorative Kunst im 19. Jahrhundert, p. 43.

Bremen und Mainz (1823), in Berlin und Hamburg (1825), in Bamberg und Danzig (1826) folgten. Bis zu den vierziger Jahren waren ihrer in ganz Deutschland über dreißig entstanden, die durch die Veranstaltung von Kunstausstellungen, die Verbreitung von Kunstblättern und die Erhaltung vaterländischer Kunstaltertümer den Kunstsinn im Volke zu heben suchen [1]). Ausgesprochen kunstgewerbliche Interessenverbände scheinen gefehlt zu haben. Erst der bei der Enthüllung des Bavariastandbildes am 9. Oktober 1850 zu Ehren König Ludwigs veranstaltete Huldigungsfestzug der Künstler und Gewerke, die, im Alltagsleben getrennt, sich hier im festlichen Vereine zeigten, erweckte das Verlangen, diesen Bund wieder zu einem dauernden zu gestalten. „Die Kunst in das Gewerbe einzuführen, und zwar die deutsche Kunst, dann aber auch diese immer reiner zu entwickeln und so immer selbständiger zu machen, damit sich in ihr ein Stil ausbilde", das war das hohe Ziel des Vereins zur Ausbildung der Gewerke, der unter Führung des Oberbaurats August von Voit am 15. Oktober 1850 zu München mit 119 Mitgliedern zur Konstituierung gelangte. Auch der politischen Tragweite des Unternehmens war man sich klar bewußt. Endete doch der Eröffnungsartikel der alsbald gegründeten Vereinszeitschrift vom 1. Januar 1851 mit der charakteristischen Bemerkung, daß man sich durch energische Vereinstätigkeit zum Mitarbeiter am größten und schwierigsten Bau der Gegenwart, an der Einheit des Vaterlandes machen könne [2]).

---

1) Ahrens, Die Reform des Kunstgewerbes, p. 22. Rosner, Die dekorative Kunst im 19. Jahrhundert, p. 50.

2) Über die Entwicklung des Vereins vgl. Reber, Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Münchener Kunstgewerbevereins. Gmelin, Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des Bayerischen Kunstgewerbevereins. Endlich die Zeitschrift des Vereins zur Ausbildung der Gewerke, 1. Jahrg. 1851 ff., von 1869 ab unter dem Titel „Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München", von 1897 ab unter dem Titel „Kunst und Handwerk, Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu München".

Am 1. Januar 1851 begann der Verein seine Tätigkeit. Durch die Beförderung des kunstgewerblichen, namentlich des Zeichenunterrichtes, durch die Stellung von Preisaufgaben, durch die Errichtung einer Fachbibliothek, durch die Veranstaltung von Vorlesungen und Ausstellungen suchte er sich seinem Ziele zu nähern. Männer, wie Franz Seitz, Eugen Neureuther, Hermann Dyck, Moriz von Schwind, gewährten ihm ihren Beistand. Ja, der König selbst übernahm am 31. Januar 1851 das Protektorat. Trotzdem zeigte sich bald, wie schwierig es war, Kunst und Handwerk neu zu vermählen. Immer wieder störten kleinliche Eifersüchteleien das friedliche Einvernehmen, und zu Beginn der sechziger Jahre scheint ein völliges Stocken in der Entwicklung des Vereines eingetreten zu sein. Ganz unentbehrlich, erwies sich die private Initiative doch allzu schwach, um die Wiedergeburt des deutschen Kunstgewerbes, von der man sprach und träumte, allein herbeizuführen.

„Wir hoffen und wünschen", heißt es in dem amtlichen Bericht der Deutschen Zollvereinsregierungen über die Londoner Weltausstellung von 1862 im Hinblick auf die englischen Erfolge, „daß alle, die ein Verständnis für die Bedürfnisse der Industrie und wahrhafte Liebe zum Arbeiterstande besitzen, Anstrengungen und Opfer nicht scheuen, um die bestehenden Bildungsanstalten für den Arbeiterstand zu unterstützen und zweckmäßig zu erweitern. Wir brauchen tüchtige, gebildete Arbeiter, wir müssen insbesondere darnach trachten, einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen, die Arbeiter zum Selbstschaffen und Erfinden neuer künstlerischer Formen anzuregen und durch Belebung ihrer Ideen und Bildung ihres Sinns für schöne, wahrhaft künstlerische Industrieerzeugnisse der Gemeinheit und Rohheit ebenso entgegenzuwirken, als ihre Hände geschickter und ihre Augen schärfer zu machen"[1]). Während man jedoch in Österreich alsbald die

1) Amtlicher Bericht über die Industrie- und Kunstausstellung zu London im Jahre 1862, Bd. II, p. 558 f.

praktischen Konsequenzen aus dieser Erkenntnis zog, sollten in Deutschland noch viele Jahre vergehen, ehe man sich zu entscheidendem Handeln aufraffte.

Wie weit man in diesem Punkte gegenüber dem Auslande zurück war, das beleuchteten Mitte der sechziger Jahre eine Anzahl von Gelegenheitsschriften, die dieses Thema ausführlich behandelten[1]). Am meisten war in dieser Hinsicht noch in Bayern geschehen. Hier hatte die Gründung des Bayerischen Nationalmuseums in München unter dem Freiherrn von Aretin, des Germanischen Museums in Nürnberg unter dem Freiherrn von und zu Aufseß, vor allem aber die Reorganisation der in ihren Anfängen aus dem 17. Jahrhundert stammenden Nürnberger Kunstgewerbeschule durch A. von Kreling zu Beginn der fünziger Jahre eine neue Ära eingeleitet. Wurde doch in dieser letzteren nicht nur Unterricht im Zeichnen nach Modellen und im Modellieren nach Zeichnungen, sowie im Zeichnen, Malen und Modellieren nach dem Leben, im Komponieren, Entwerfen, Bossieren, Schnitzen usw. erteilt, sondern auch die Anfertigung kunstgewerblicher Gegenstände in Holz und Metall nach eigenen Entwürfen für praktische Zwecke geübt[2]). Ähnliche Einrichtungen waren etwa um dieselbe Zeit in Württemberg in Gestalt der von F. von Steinbeis geleiteten Zentralstelle für Gewerbe und Handel, und unter dem Einfluß der Londoner Weltausstellung von

---

1) Über Gewerbeschulen und gewerbliche Museen, herausgegeben auf Veranlassung der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe, Hamburg 1863, bes. p. 27 ff. Ed. J. Noeggerath, Die Anstalten zur Beförderung der Gewerbetreibenden und des Gewerbebetriebs in Deutschland, Leipzig 1865. Hermann Schwabe, Die Förderung der Kunstindustrie in England und der Stand dieser Frage in Deutschland, Berlin 1866, bes. p. 171 ff.

2) J. Ph. Göschel, Die Kunstgewerbeschule in Nürnberg, eine Säkularschrift, Auszug aus dem Lehrplan und den Statuten für die Königl. Kunstgewerbeschule in Nürnberg, Nürnberg 1866. Vgl. auch Schwabe, Die Förderung der Kunstindustrie in England und der Stand dieser Frage in Deutschland, p. 183 ff. Falke, Lebenserinnerungen, p. 184 ff.

1862 auch in Baden und Hessen entstanden[1]). Dagegen zeigte Norddeutschland analoge Entwicklungstendenzen nur in Hannover und Hamburg, während man in Preußen fast untätig geblieben war.

Der Versuch des Freiherrn von Minutoli in Liegnitz, durch eine Sammlung mustergiltiger Gegenstände aus den verschiedenen Zweigen des Handwerks und der Kunstindustrie das Gewerbe in bessere Bahnen zu lenken, war ohne Erfolg. Denn die Politik des preußischen Staates, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorwiegend auf die Verbreitung gewerblich-technischer Kenntnisse gerichet gewesen, hatte Anregungen dieser Art nicht zu verwerten verstanden. Zwar sollte die am 1. November 1821 nach dem Plane des Geheimen Oberfinanzrates Beuth zu Berlin gegründete zweiklassige Handwerkerschule, wie die mit dem Institut verbundenen Modellier-, Gießerei- und Ziselierwerkstätten, die Musterzeichenschule, die Sammlung von Abgüssen pompejanischer Bronzen bezeugten, auch der Förderung des Kunstgewerbes dienen. Doch verfehlte sie insoweit ihren Zweck, genau wie die nach ihrem Muster gegründeten Provinzialgewerbeschulen. Im Jahre 1827 um eine dritte Klasse erweitert und zum Gewerbeinstitut erhoben, 1866 in eine Gewerbeakademie verwandelt, seit 1879 mit der alten Bauakademie vereinigt, bildete sie den Keim der heutigen technischen Hochschule in Charlottenburg, nicht

---

1) Adolf Mirus, Über die Gewerbeförderung und Gewerbstätigkeit im Königreich Württemberg, Leipzig 1861. L. Vischer, Die Industrieentwicklung im Königreich Württemberg und das Wirken seiner Zentralstelle für Gewerbe und Handel in ihren ersten 25 Jahren, Stuttgart 1875. Karl Genauck, Die gewerbliche Erziehung durch Schulen, Lehrwerkstätten, Museen und Vereine im Königreich Württemberg, Reichenberg 1882, p. 110 ff., 138 ff. Die gewerbliche Erziehung durch Schulen, Lehrwerkstätten, Museen und Vereine im Großherzogtum Baden, Reichenberg 1882, p. 48 ff. F. Fink, Die Handwerkerschulen, die Landesbaugewerkschule und die Kunstgewerbeschulen im Großherzogtum Hessen, Darmstadt 1887, p. 28 ff. Vgl. auch Chronik der deutschnationalen Kunstgewerbeausstellung in München 1888, herausgegeben von Paul von Salvisberg, München (?), p. 27 ff. (Baden), p. 91 ff. (Württemberg) usw.

aber den Ausgangspunkt einer kunstgewerblichen Reformbewegung. Erst die seit 1858 mit dem damaligen preußischen Kronprinzen verheiratete Tochter des kunstsinnigen Prinzen Albert, die als geborene Engländerin den Tiefstand deutschen Geschmackes doppelt empfinden mußte, wußte den Dingen eine neue Wendung zu geben[1]).

Die 1865 in ihrem Auftrag von Hermann Schwabe unternommenen und ein Jahr darauf in einer „Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Kronprinzessin von Preußen, Princess Royal von Großbritannien und Irland, ehrfurchtsvoll gewidmeten Denkschrift" niedergelegten Studien über das Bedürfnis einer Kunstindustrieschule für Berlin machten zum ersten Male auch im Norden weitere Kreise mit den Erfolgen englischer Kunstgewerbepolitik bekannt, indem sie zugleich die ganze Rückständigkeit Preußens auf diesem Gebiete enthüllten. Mochten nun zunächst auch die kriegerischen Ereignisse jener Zeit die künstlerischen Interessen in den Hintergrund drängen, so konnte doch schon am 1. Dezember 1866 ein mit den Namen von 70 Gewerbetreibenden und Kaufleuten, Abgeordneten und Beamten, Künstlern, Gelehrten und Kunstfreunden unterzeichneter Aufruf zur Errichtung eines „Kunst- und Gewerbemuseums" erlassen werden, die in einer öffentlichen Versammlung vom 18. Dezember auch wirklich beschlossen wurde. Der am 25. März 1867 gegründete Verein „Deutsches Gewerbemuseum zu Berlin" setzte sich das Ziel, „den Gewerbetreibenden die Hilfsmittel der Kunst und Wissenschaft zu-

1) Baron von Falkenegg, In memoriam Kaiserin Friedrich und das deutsche Kunstgewerbe, Berlin 1901. Jarno Jessen, Die Kaiserin Friedrich, Berlin 1907, p. 65 ff. Das Kunstgewerbemuseum zu Berlin, Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes, (Berlin) 1881, p. 3 ff. C. Grunow, Das deutsche Gewerbemuseum zu Berlin, kurze Mitteilungen über die Einrichtungen desselben und Führer durch die Sammlungen, Berlin 1868. H. Schwabe, Die Organisation von Kunstgewerbeschulen in Verbindung mit dem deutschen Gewerbemuseum in Berlin, Berlin 1869, p. 23 ff. Kunstindustrielle Bestrebungen in Deutschland in Verbindung mit dem deutschen Gewerbemuseum in Berlin, Halle 1871, p. 12 ff. usw.

gänglich zu machen", was er nach englischem Vorbild am besten durch eine „Sammlung von Mustern und Modellen" und eine damit verbundene „Unterrichtsanstalt" erreichen zu können glaubte[1]).

Von den wenigen Enthusiasten abgesehen, stand alles dem neuen Unternehmen ohne Verständnis, kühl und spröde gegenüber, nicht zum mindesten auch der preußische Staat. Nur auf die besondere Fürsprache des Kronprinzen hin war die Regierung zu bewegen, 15 000 Tlr. zu kunstgewerblichen Ankäufen auf der Pariser Weltausstellung zu bewilligen. Im übrigen verwies man die Bittsteller auf die private Opferfreudigkeit, die sich glänzend bewährte. Ein Stammkapital von 250 000 Talern, in Anteilscheinen zu 100 Talern aufgebracht, bildete den finanziellen Grundstock, ein provisorischer Vorstand von 15 Mitgliedern fast ausnahmslos bürgerlichen Namens das Aktionskomitee, das am 22. November 1867 den Architekten C. Grunow zum leitenden Beamten des „Museums" erwählte. Jetzt ging es rasch vorwärts. Bereits am 12. Januar des folgenden Jahres konnte die geplante Unterrichtsanstalt mit vier Sonntags-, vier Abend- und zwei Tageskursen eröffnet, am 28. die erste öffentliche Vorlesung gehalten, am 7. April im „Gropius'schen Diorama" die zwei ersten Säle der Sammlung dem Publikum übergeben werden.

---

1) Die zu gründende Anstalt sollte ursprünglich eine technisch-wissenschaftliche und eine künstlerische Abteilung umfassen, ein Plan, der als zu ausgedehnt bereits im Februar 1867 von Falke bekämpft wurde. Man glaubte allgemein, die Kunst wie das Wissen lehren zu können. Wie eng man sich damals in Beamtenkreisen die Beziehungen zwischen Wissenschaft und Kunst dachte, das geht besonders drastisch aus der 1868 von Georg von Viebahn herausgegebenen Statistik des zollvereinten und nördlichen Deutschlands hervor, in deren 3., Tierzucht, Gewerbe und politische Organisation behandelnden Teile unter der Rubrik „Kunstindustrie" neben den „artistischen Berufen" und der „literarischen und polygraphischen Industrie" auch die Feinmechanik und die Maschinen-, Schiffbau- und Wagenbauanstalten behandelt werden (Daselbst, p. 1039 ff.). Als „der Sphäre des absoluten Geistes" angehörend, glaubte man Kunst und Wissenschaft in Theorie und Praxis in einen Topf werfen zu können.

Durch die Veranstaltung von Vorträgen in Bielefeld, Posen, Stettin, Potsdam, Magdeburg, Halberstadt und Hannover, von Wanderausstellungen in Herford, Hildesheim, Magdeburg, Hanau und Kassel, und durch die Begründung eines Zweigvereins in Magdeburg suchte man die Bewegung in die Provinz zu verpflanzen. Die im Herbst 1872 mit persönlicher Unterstützung des Kronprinzenpaares abgehaltene Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im königlichen Zeughaus, als deren Kommissar der gleich darnach zum Direktor der Sammlung des Museums berufene Julius Lessing fungierte, bedeutete einen wichtigen Erfolg. Denn die Regierung erklärte sich am 22. April 1873 dazu bereit, nicht nur ein geeignetes Museumsgebäude herzustellen, sondern auch einen jährlichen Zuschuß von 54 000 M. zu leisten und dem Verein kunstgewerbliche Gegenstände und Sammlungen aus staatlichem Besitz zu überlassen. Damit war das Museum endgiltig gesichert, das 1879 den Namen „Kunstgewerbemuseum" erhielt, am 21. Nov. 1881, dem Geburtstage der Kronprinzessin, in das neue Heim übersiedelte und 1885 endlich samt der damit verbundenen Unterrichtsanstalt vom Staate übernommen wurde.

Übrigens war die Regierung schon früher aus ihrer Untätigkeit aufgerüttelt worden[1]). Eine Denkschrift über die

---

1) Simon, Die Fortbildung des preußischen Gewerbe- und Handelsstandes im 18. und 19. Jahrhundert, p. 726 ff., 811 ff. — Das technische Unterrichtswesen in Preußen, Sammlung amtlicher Aktenstücke des Handelsministeriums, sowie der bezüglichen Berichte und Verhandlungen des Landtags, Berlin 1879, p. 1 ff., 7 ff., 22 ff., 41 ff., 57 ff. — Über die Entwicklung seit 1879 vgl. eine Reihe von Denkschriften des Unterrichtsministeriums und des Handelsministeriums über den Stand der Fortbildungsschulen und der gewerblichen Fachschulen in Preußen, vorgelegt den Mitgliedern der ständigen Kommission für das technische Unterrichtswesen. Ferner Sammlung der Drucksachen des preußischen Hauses der Abgeordneten, Anlagen zu den stenographischen Berichten, 19. Legislaturperiode, 5. Session 1903, Bd. IV, Berlin 1903, No. 92: Denkschrift über den Stand der Gewerbeförderung im Königreich Preußen. — Denkschrift über die Begründung eines Landesgewerbeamtes und eines ständigen Beirats, Anlagen zum Staatshaus-

Errichtung gewerblicher Zeichenschulen vom Jahre 1870 ließ keinen Zweifel darüber, daß jedes weitere Zaudern eine Pflichtverletzung bedeute. Sie bezeichnete es als eine beschämende, aber nicht hinwegzuleugnende Tatsache, daß die deutsche Industrie, arm an geschmackvollen Mustern eigener Erfindung, sich darauf beschränke, fremde, keineswegs immer der Schönheit entsprechende Gebilde nachzuahmen. Darum müsse man der Kunst wieder Eingang im Gewerbe verschaffen, den Sinn für schöne, geschmackvolle Arbeit zu wecken und auszubilden suchen, was nach anderweit gemachten Erfahrungen am wirksamsten durch sorgfältige Pflege des Zeichenunterrichtes, besonders durch die Begründung gewerblicher Zeichenschulen zu erreichen sei. Diese hätten in ihrem Unterricht auch die Verwendung der Farben zu berücksichtigen, Freihandzeichnen, Modellieren und die Anfangsgründe des gebundenen Zeichnens zu lehren, sie hätten den Knaben wie den gereiften Mann, den Selbständigen wie den Lehrling und den Fabrikarbeiter aufzunehmen.

Auch jetzt blieb es in der Hauptsache bei klugen Worten. Denn in den wenigen Städten, wo auf Kosten von Staat und Gemeinde überhaupt gewerbliche Zeichenschulen entstanden waren, stellten sich der Erfüllung ihrer Aufgaben allerhand Hindernisse entgegen. Eine Denkschrift des Handelsministeriums über das technische Unterrichtswesen in Preußen vom Jahre 1879 beleuchtete diesen Sachverhalt. Mußte sie doch konstatieren, daß neben der Zeichenakademie in Hanau, der Unterrichtsanstalt des deutschen Gewerbemuseums zu Berlin und den Schulen einzelner Vereine einige gewerbliche Zeichenschulen fragwürdigen Wertes in Köln, Kassel, Magdeburg, Elberfeld, Halle, Görlitz, Kottbus, Breslau, die sogenannten

---

halt für das Etatsjahr 1905, Bd. II, No. 16, Beilage G, Handels- und Gewerbeverwaltung. — Nachrichten über die preußischen Kunstgewerbeschulen, zusammengestellt gelegentlich der mit der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 verbundenen Ausstellung preußischer Kunstgewerbeschulen, Königlich preußisches Ministerium für Handel und Gewerbe, Berlin 1906.

Provinzialkunst- und Bauhandwerkerschulen in Breslau, Danzig, Königsberg, Erfurt, Magdeburg und endlich die im Jahre 1869 reorganisierte Kunstschule zu Berlin die einzigen in Preußen der Förderung des Kunstgewerbes dienenden Lehranstalten seien. Ihre Umwandlung in kunstgewerbliche Fachschulen mit Lehrwerkstättenunterricht und ihre Ergänzung durch die Neubegründung zahlreicher ähnlicher Anstalten wurde mit Entschiedenheit gefordert.

In der Tat sind die letzten 25 Jahre für das gewerbliche Unterrichtswesen Preußens wie das in den anderen deutschen Ländern eine Periode gewaltigen Aufschwungs gewesen, der auch dem Kunstgewerbe zugute gekommen ist. Schon das Steigen der Aufwendungen des preußischen Staates für diese Zwecke von 307 000 M. im Jahre 1880 auf 7 391 000 M. im Jahre 1905 deutet darauf hin. Und wenn die in diesem Jahre veröffentlichte Denkschrift des Handelsministeriums über die Begründung eines Landesgewerbeamtes abermals die Errichtung einer großen Zahl neuer Handwerker-, Kunstgewerbe- und Spezialfachschulen forderte, so beweist das zum mindesten, welcher Umschwung selbst beim Beamtentum in der Beurteilung des Wertes solcher Anstalten für die Kunst, und der Kunst für den Staat in der Stille vor sich gegangen war. Man muß in die sechziger Jahre zurückgreifen, um das Werden und Wachsen dieser geistigen Kräfte in ihren Anfängen beobachten zu können.

Schon im Jahre 1863 hatte der Architekt Wilhelm Bäumer im Verein mit dem Zeichner Julius Schnorr die „Gewerbehalle", ein „Organ für den Fortschritt in allen Zweigen der Kunstindustrie", ins Leben gerufen und damit das Bestreben bekundet, das Verständnis für künstlerische Fragen in weiteren Volkskreisen zu wecken. Noch konsequenter verfolgte dieses Ziel die von dem Bibliothekar der Wiener Akademie der Künste Karl von Lützow 1866 gegründete „Zeitschrift für bildende Kunst", unter deren Mitarbeitern sich außer den Führern der österreichischen Bewegung auch mehrere Deutsche, wie Hett-

ner, Lübke, Pecht, Springer, Vischer und andere, befanden. „Schon die Renaissance", hieß es in der Einführung, „würdigte die Bedeutung der Kunst für die höchsten Bildungsinteressen der Menschheit. Auf der Durchdringung und Verklärung des damaligen Lebens durch die Kunst beruht alles Herrliche und Schöne, was aus jenen Tagen zu uns herübergekommen und als die Grundlage des modernen Bewußtseins anerkannt ist. Aber im Laufe der Zeit war die Kunst ein müßiger Zeitvertreib der Vornehmen und Reichen, ein Gegenstand besonderer Liebhaberei für eine bestimmte Klasse von Kunstfreunden und Gelehrten geworden. Ihre höchsten Aufgaben waren der glänzenden Routine, ihr Anrecht auf die Herrschaft im gewerblichen Leben war der Diktatur der Mode anheimgefallen. Unsere Zeit will diesem Übel gesteuert wissen. Sie hat die Kunst als die reifste und edelste Frucht der Gesittung wiedererkannt, sie strebt danach, nun auch den Genuß derselben zu einem Bedürfnis und Eigentum aller zu machen. Die Schranke zwischen Kunst und Handwerk, Kunst, Gelehrsamkeit und lebendigem Kunstgenuß wird niedergerissen, und die Kunst wird nicht mehr nur als eine besondere Seite des schöngeistigen Lebens, sondern vielmehr als die Spitze der ganzen Kultur betrachtet." Es sollte, wie es dort weiter lautete, die besondere Aufgabe der neuen Zeitschrift sein, alles Bemerkenswerte und Schöne, was die Kunst der Gegenwart in Deutschland vornehmlich hervorbringe und anstrebe, den größeren Kreisen des gebildeten Publikums durch Bild und Wort vor die Seele zu führen [1]).

Die Gründung von Kunst- und Kunstgewerbevereinen und einer „Wochenschrift zur Förderung deutscher Kunstindustrie" unter dem Titel „Kunst und Gewerbe" zu Ende der sechziger Jahre waren die weiteren Symptome einer Strömung, die durch den nationalen Sieg über Frankreich und die Errichtung des deutschen Reiches neue Nahrung erhielt. Wie

1) Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. I, 1866, p. 1 f.: „Zum Beginn".

mit einem Zauberschlage, sagt Eitelberger, entstand seit 1871 eine reiche kunstgewerbliche Literatur in Deutschland. Und wie man sich früher nach einer deutschen Einheit und einem deutschen Reiche gesehnt, so sehnte man sich jetzt, da dieses Ziel erreicht war, nach einem deutschen Stil. Wo aber hätte man ihn finden sollen, wenn nicht auf jenem Höhepunkte deutscher Kulturentwicklung, im Zeitalter der beginnenden Reformation, des erwachenden Humanismus? Fast mit innerer Notwendigkeit entwickelte sich jene Schwärmerei für die deutsche Renaissance, von der Falke damals kühnlich behauptete, daß sie unserem modernen Auge am nächsten liege, weil sich innerhalb ihrer Formen Zweckmäßigkeit und Schönheit für unser Bedürfnis, unser Gefühl am besten vereinigen ließen[1]). So bedurfte es denn nur eines geeigneten Organs, um dieser neuen Richtung endgiltig zum Durchbruch zu verhelfen. Der im Jahre 1867 reorganisierte Münchener Verein zur Ausbildung der Gewerke übernahm diese Mission, indem er 1876 zur Feier seines 25jährigen Jubiläums auf Anregung des Erzgießers Ferdinand von Miller im Münchener Glaspalast die erste deutsche Kunst- und Kunstindustrieausstellung veranstaltete[2]).

„Wir wollen in erster Linie durch eine historische Kunstgewerbeausstellung unsere, die Ehre unserer Väter und unseres Vaterlandes retten und deutsches Verdienst feststellen. Wir wollen der ganzen Welt beweisen, was in München, was in Deutschland einst gestaltet worden ist.“ Mit diesen programmatischen Worten hatte von Miller die Grundidee der Aus-

1) Falke, Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, p. 161. Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II, p. 160 ff.

2) Pecht, Aus dem Münchener Glaspalast, Studien zur Orientierung in und außer demselben während der Kunst- und Industrieausstellung des Jahres 1876, Stuttgart 1876. Ludwig Pfau, Kunst und Kritik, Bd. II, Stuttgart, Leipzig und Berlin 1888, p. 356 ff.: Die erste deutsche Ausstellung dekorativer Kunst. Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II, p. 344 ff.: Das deutsche Kunstgewerbe, Betrachtungen anläßlich der Münchener Kunstgewerbeausstellung im Jahre 1876.

stellung gekennzeichnet. In der Abteilung „Unserer Väter Werke“ fand sie ihre Verwirklichung. Hatte man Ähnliches auch schon in Paris und in einigen anderen deutschen Städten versucht, so war es doch bisher nirgends mit gleicher Konsequenz geschehen. Neben den großen Leistungen der Vergangenheit traten die der Gegenwart zurück, obgleich nach Pfau auch das moderne Kunstgewerbe „seit Ausstellungszeiten nie und nirgends so vorteilhaft vertreten war“. Und bei dem Fehlen Englands und Frankreichs hatte Österreich leichtes Spiel. Aber nicht nur durch die besondere Art ihrer Darbietungen, die, an vielen Orten Deutschlands nachgeahmt, auf einige Zeit den Sieg der deutschen Renaissance begründete, ward die Münchener Kunstgewerbeausstellung von 1876 zu einem Markstein in der Entwicklung der deutschen Zierkunst. Noch nachhaltiger vielleicht war die Wirkung eines anderen Ereignisses. Hatte in Österreich der Staat durch seine Politik für die ganze Monarchie eine gewisse Einheitlichkeit der Reformbewegung gewährleistet, so fehlte es im deutschen Reiche an einer solchen einigenden Kraft. Die zu Ehren der Jubelfeier des Münchener Kunstgewerbevereins am 25., 26. und 27. September 1876 veranstalteten Versammlungen von Künstlern, Industriellen und Freunden des Kunstgewerbes sollten eine Organisation der Interessenten über ganz Deutschland anbahnen und damit der bei der Stärke der zentrifugalen Tendenzen besonders verhängnisvollen Zersplitterung der Kräfte ein Ende machen [1]).

Nur dreißig Personen waren am ersten Verhandlungstage dem an sie ergangenen Rufe gefolgt, und es fehlte nicht viel, so wäre das ganze Unternehmen an der allgemeinen Teilnahmlosigkeit gescheitert. Denn auch die 73 Besucher,

1) Bericht über die Verhandlungen der aus Anlaß der Jubelfeier des Münchener Kunstgewerbevereins am 25., 26. und 27. Sept. 1876 veranstalteten Versammlungen von Künstlern, Industriellen und Freunden des Kunstgewerbes, veröffentlicht nach stenographischen Aufzeichnungen vom Bureau der Versammlung, München 1876.

die uns die erhalten gebliebene Teilnehmerliste der Schlußversammlung verzeichnet, waren in ihrer Mehrzahl Münchener, oder doch Süddeutsche und Österreicher. Vom Norden war nur Sachsen vertreten, wohin der im September 1864 an die Dresdener Schule für Modellieren, Ornament- und Musterzeichnen berufene Wiener Architekt C. Graff österreichischen Kunstsinn übertragen hatte. Man beschäftigte sich in erster Linie mit der Neugestaltung des kunstgewerblichen Unterrichtes, der Förderung des Kunstgewerbes durch die öffentliche Gewalt und dem Ausbau des kunstgewerblichen Vereinswesens. Den Plan, schon jetzt einen festeren Zusammenschluß der beteiligten Kreise herbeizuführen, mußte man aufgeben. Doch wurde auf Graffs Anregung hin der Münchener Kunstgewerbeverein beauftragt, eine engere Verbindung unter den schon bestehenden oder baldigst zu begründenden deutschen Kunstgewerbevereinen herzustellen. In der Tat war ein rasches Aufblühen dieser Verbände, die vor 1876 noch völlig bedeutungslos gewesen waren, eine der wichtigsten Folgen des Kongresses. Braunschweig und Stuttgart (1876), Dresden, Frankfurt a. M. und Pforzheim (1877), Berlin (1878), Altenburg (1879), Hanau (1880), Halle und Breslau (1882), Karlsruhe (1885), Hamburg und Hannover (1886) usw. folgten jetzt dem Beispiel, das vor fünfundzwanzig Jahren allen voran München gegeben hatte.

Je kräftiger nun in allen diesen Vereinen der Strom werktätigen Lebens zu pulsieren begann, was sich namentlich in der Förderung des kunstgewerblichen Schulwesens, in der Veranstaltung von Vortragskursen und Ausstellungen offenbarte, desto größer ward bei den Führern der Bewegung das Verlangen, das einmal begonnene Einigungswerk zu vollenden. Es war am stärksten im Norden, wo man bei dem Gefühl seiner Rückständigkeit der Anlehnung am meisten bedurfte, während man im Süden, besonders in München, partikularistisch auf seine kulturelle Überlegenheit pochte und fremder Unterstützung entraten zu können glaubte. Die

wachsende Spannung zwischen beiden Hälften, die dem Gesamtinteresse gefährlich zu werden drohte, bedurfte dringend des Ausgleichs. Der vom 2.—6. Sept. 1883 abermals zu München tagende zweite Kongreß deutscher Kunstgewerbevereine gelangte glücklich zum Ziele. Neben den südlichen waren diesmal auch die nördlichen Vereine, insbesondere Berlin, Hamburg und Bremen, Hannover und Braunschweig, Dresden und Leipzig vertreten. Nur dem energischen Vorgehen dieser letzteren war es zu danken, daß nach heftigen Kämpfen schließlich doch am 3. Sept. 1886, unter dem Vorbehalt der nachträglichen Zustimmung der einzelnen Vereine, das Statut eines Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine fast einstimmig zur Annahme gelangte. Es bezeichnete als den Zweck des Verbandes, das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit aller Angehörigen des Kunstgewerbes in Deutschland zu pflegen, einen möglichst lebhaften Austausch der Fortschritte, Ideen und Erfahrungen auf allen seinen Gebieten zu vermitteln und die gemeinsamen Interessen der Mitglieder aller Vereine zu wahren. Er sollte durch die gemeinsame Beratung aller das Kunstgewerbe betreffenden Fragen, die periodische Abhaltung von Wanderversammlungen und allgemeinen Kunstgewerbetagen, sowie durch die würdige und energische Vertretung der kunstgewerblichen Interessen im In- und Auslande erreicht werden. Ein Einzelverein als Vorort, ein aus dessen Mitgliedern gewählter Vorstand und der von allen Einzelvereinen ordnungsmäßig beschickte Delegiertentag hatten die Geschäfte zu führen[1]).

Die definitive Konstituierung des Verbandes zu bewerkstelligen, ward wiederum dem Bayerischen Kunstgewerbeverein zu München überlassen. Er entledigte sich dieses Auftrages

1) Bericht über den zweiten Kongreß deutscher Kunstgewerbevereine unter allgemeiner Beteiligung von Vertretern der Kunst, des Kunstgewerbes und Freunden desselben vom 2.—6. Sept. 1883 zu München, herausgegeben vom Bayerischen Kunstgewerbeverein zu München nach stenographischen Aufzeichnungen, München 1883, bes. p. 142 ff.: Statut des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine.

durch die Versendung dreier Rundschreiben und berief die erste konstituierende Delegiertenversammlung auf den 30. und 31. März 1884 nach Frankfurt a. M., womit denn endgiltig eine im Prinzip das ganze deutsche Reich umfassende Organisation kunstgewerblicher Interessenten geschaffen war[1]). In dem 1885 gegründeten „Kunstgewerbeblatt", das als Monatsschrift für Geschichte und Literatur der Kleinkunst, „die künstlerische Würdigung und historische Erkenntnis der Erzeugnisse der Kleinkunst" fördern sollte und damit eine der bisherigen Aufgaben der Zeitschrift für bildende Kunst übernahm, erhielten die Kunstgewerbevereine endlich auch ein Organ zur literarischen Vertretung ihrer Bestrebungen. „Est-il quelque chose de plus simple et de plus formidable que ces „Kunstgewerbvereins?" fragte Vachon noch Ende der neunziger Jahre, weil er in ihnen eine Macht erkannte, der sein eigenes Volk nichts Gleichwertiges gegenüberzustellen hatte. Eine Macht, deren Bedeutung man heute unter gänzlich veränderten Bedingungen zu unterschätzen geneigt ist, die jedoch, bei verständnisvoller Wahrung der lokalen Besonderheiten, die Gesamtinteressen des deutschen Kunstgewerbes zu einer Zeit verfochten hat, als das Reich nur ganz allmählich zum Bewußtsein dieser neuen Kulturaufgabe zu erwachen begann. Dabei hat sich die Aktionssphäre des Verbandes ständig erweitert. Von Aachen bis Königsberg, von der Alpenkette bis an die Nordsee reicht sein Arm. An Stelle der 16 Vereine mit 8252 Mitgliedern, deren Abgesandte sich im April 1886 in Dresden versammelten, sehen wir heute nicht weniger als 41 Vereine mit 17 352 Mitgliedern darin vertreten. An ihrer

---

1) Bericht über den 1. Delegiertentag des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine den 30. und 31. März 1884 zu Frankfurt a. M., Dresden 1884, bes. p. 43 ff.: Geschäftsordnung des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine. Eine Revision der Statuten und der Geschäftsordnung des Verbandes fand auf dem 12. Delegiertentag von 1892 statt. Vgl. dazu Satzungen und Geschäftsordnung des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine, nach den Beschlüssen des 12. Delegiertentages des Verbandes zu Leipzig 1902, München 1902.

Spitze noch immer den ältesten von allen, den Bayerischen Kunstgewerbeverein zu München mit 1867 Mitgliedern und seiner Zeitschrift „Kunst und Handwerk", dem neuerdings in dem Berliner Verein für deutsches Kunstgewerbe mit seinem Organ „Die Werkkunst" ein Rivale ersteht. Immer neuen und immer schwierigeren Aufgaben suchte der Verband gerecht zu werden[1]). Und doch zeigte sich mit den Jahren, daß man nicht allen Anforderungen gewachsen war.

„Nicht um die geist- und sinnlose Nachäffung eines der Vergangenheit anheimgefallenen Stiles handelt es sich für uns, sondern lediglich darum, daß wir mehr und mehr tauglich werden, im Geiste der Werke unserer Väter die formgestaltende Phantasie unseres Volkes, den Kulturbedingungen der Gegenwart entsprechend, zu gesunder, schöpferischer Entfaltung zu bringen". So suchte von Schmädel auf dem zweiten Kongreß deutscher Kunstgewerbevereine im Jahre 1883 die anerkannte Herrschaft der deutschen Renaissance zu rechtfertigen. Männer, wie Franz von Seitz und Lorenz Gedon, vor allen anderen aber der Kunstschriftsteller und Verleger Georg Hirth mit seinem „Formenschatz der Renaissance", seinem „Zimmer der Renaissance", hatten sich in ihren Dienst gestellt und einen tiefgreifenden Einfluß auf die Entwicklung des deutschen Hausrats ausgeübt. Schärfere Beobachter freilich hatten schon damals das Künstliche der Renaissancebegeisterung durchschaut. „Die ganze Bewegung", erklärte Bücher 1877, „wurzelt zu wenig in der breiten Masse der Gewerbe, sie ist von außen her in einzelne Gebiete derselben hineingetragen, sie wird von keinem kräftigen, volkstümlichen Impuls getrieben, wie ihn das 16. Jahrhundert zeigt, sondern riecht stark nach der Studierlampe des Gelehrten.

---

1) Über die Entwicklung des Verbandes vgl. die Berichte der Delegiertentage, deren erster im März 1884 zu Frankfurt a. M., deren letzter, 18., am 22. März 1908 zu Hannover stattfand, sowie die Mitteilungen des Vorortes des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine, No. 1 vom 12. Aug. 1901 und ff., insbes. No. 18 vom 22. März 1908.

Sie arbeitet nicht für die Bedürfnisse des täglichen Gebrauchs, sie zielt nicht auf die Geschmacksveredelung der Unbemittelten, sondern spekuliert auf den überreizten Luxus, der die ausländischen Käufer locken soll“[1]).

So kam es, daß das letzte und höchste Ziel aller Bemühungen, die künstlerische Veredelung der gewerblichen Produktion im allgemeinen, keineswegs erreicht wurde. Schneller als man geahnt, wußte die moderne großindustrielle Technik sich der neuen Formen zu bemächtigen. Es entstand eine Renaissance „von der Maschine Gnaden“, die als krasse Karikatur ihres edlen Urbildes bezeichnet werden mußte. „Die Maschine drehte die Kugel und die Säule, schnitt den Würfel und den Klotz, kerbte die Muschel. Und das alles ging so ungeheuer schnell, war so billig, sogar aus weichem Holze herzustellen, man brauchte die einzelnen Teile nur noch zusammenzuleimen, daß sich mit dieser Maschinenrenaissance dem staunenden Publikum ein Wunderwerk von Billigkeit und relativem Pomp erschloß.“ Altdeutsch, ward die Parole. Die Möbelfabriken fertigten Truhen und Lutherstühle, die Glasmanufakturen preßten Butzenscheiben und Römer, die Wände der Zimmer wurden mit dunklem Holze getäfelt, und schön gepreßte und bemalte Lüsterweibchen schwebten von den Decken[2]). Da jedoch die ganze Renaissance im Grunde nur eine Mode war, so vollzog sich binnen kurzem der Übergang zu anderen Stilen. Das zeigte sich im Jahre 1888 auf der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung in München nicht weniger als auf der Wiener Jubiläums-Gewerbeausstellung. „Die Kunstformen, welche man vor einem Jahrzehnt ketzerisch verdammte“, spottete A. Pabst, „sie waren im Sommer 1888 in München zur Herrschaft gelangt. Jeden-

1) Karl Bücher, Die gewerbliche Bildungsfrage und der industrielle Rückgang, Eisenach 1877, p. 5. Dagegen Julius Lessing, Die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe, Berlin 1877, p. 4 ff., 22. Er sprach ernstlich von einem „neuerwachenden deutschen Stil“.

2) Rosner, Die dekorative Kunst, p. 65 ff.

falls waren die des 16. und 17. Jahrhunderts für die Mehrzahl der Münchener ein überwundener Standpunkt. Sie schwammen fidel in den lustigen Formen des achtzehnten.“ Und das alles, nachdem man 1876 überschwänglich die deutsche Renaissance zum „Nationalstil“ erklärt, der als „Palladium“ hoch und heilig zu halten sei [1]).

So endete man trotz alles ehrlichen Wollens schließlich abermals bei einem barbarischen Stilgemisch. Ein drastisches Eingeständnis dieser beschämenden Tatsache war es, wenn man 1893 in dem „deutschen Hause“ der Chicagoer Weltausstellung das Nürnberger Erkerhaus mit dem nordischen Backsteinbau, romanische mit gotischen Formelementen verschmelzen zu müssen glaubte, um „den deutschen Baugeist in einem einzigen Werke darzustellen“ [2]). Die Berliner Gewerbeausstellung von 1896 erbrachte dann den Beweis, daß man auch unter den günstigsten Bedingungen nichts Befriedigendes zu schaffen vermochte. Großgewerbe und Handwerk stellten nur Massen von unsolider Ware aus. Dekorativer Aufputz sollte über die schlechte Arbeit hinwegtäuschen. Der künstlerische Wert der ganzen Veranstaltung, bemerkte ein Kritiker, stehe im umgekehrten Verhältnis zu ihrem beträchtlichen Umfang. Immer klarer wurde es, daß der ästhetische Historismus, den man seit 1876 sorglich gepflegt, nimmer eine lebensfähige Zierkunst gebären werde [3]).

Wir haben die Franzosen geschlagen, aber haben wir sie auch besiegt? hatte Friedrich Nietzsche 1873 gefragt. „Hätten wir wirklich aufgehört, sie nachzuahmen, so würden wir damit noch nicht über sie gesiegt, sondern uns nur von ihnen befreit haben: erst dann, wenn wir ihnen eine originale deutsche

1) A. Pabst, Die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München 1888, im Kunstgewerbeblatt, 5. Jahrg. 1889, p. 17 ff., 39 ff., 65 ff., 97 ff., 119 ff., bes. 119. Vgl. auch v. Salvisberg, Chronik der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung in München 1888, p. 6 ff.: Das Rokoko in der heutigen Kunst.

2) Kunstgewerbeblatt, N. F., 5. Jahrgang 1895, p. 33.

3) Albert Hoffmann, Die Berliner Gewerbeausstellung, im Kunstgewerbeblatt, N. F., 7. Jahrgang 1896, p. 121 ff., 149 ff., 189 ff., bes. 191 ff.

Kultur aufgezwungen hätten, dürfte auch von einem Triumphe der deutschen Kultur die Rede sein.“ Aber habe man heute überhaupt eine originale deutsche Kultur? Kultur sei vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes. Viel wissen und gelernt haben sei aber weder ein notwendiges Mittel der Kultur, noch ein Zeichen derselben und vertrage sich nötigenfalls auf das Beste mit dem Gegensatz der Kultur, der Barbarei, d. h. der Stillosigkeit oder dem chaotischen Durcheinander aller Stile. In diesem chaotischen Durcheinander aller Stile nun lebe der Deutsche unserer Tage, und es bleibe ein ernstes Problem, wie es ihm doch möglich sein könne, dies bei aller seiner Belehrtheit nicht zu merken und sich noch dazu seiner gegenwärtigen Bildung recht von Herzen zu freuen. Alles sollte ihn doch belehren, ein jeder Blick auf seine Kleidung, seine Zimmer, sein Haus, ein jeder Gang durch die Straßen seiner Städte, eine jede Einkehr in die Magazine der Kunstmodehändler. Inmitten des geselligen Verkehrs sollte er sich des Ursprunges seiner Manieren und Bewegungen, inmitten seiner Kunstanstalten, Konzert-, Theater- und Museenfreuden des grotesken Neben- und Übereinander aller möglichen Stile bewußt werden. Die Formen, Farben, Produkte und Kuriositäten aller Zeiten und Zonen häufe der Deutsche um sich auf und bringe dadurch jene moderne Jahrmarktsbuntheit hervor, die seine Gelehrten nun wiederum als „das Moderne an sich“ zu betrachten und zu formulieren hätten. Er selbst bleibe ruhig in diesem Tumult aller Stile sitzen. Mit dieser Art von Kultur, die doch nur eine phlegmatische Gefühllosigkeit der Kultur sei, könne man aber keine Feinde bezwingen, am wenigsten solche, die, wie die Franzosen, eine wirkliche produktive Kultur — gleichviel von welchem Werte — hätten, und denen wir bisher alles, meistens dazu noch ohne Geschick, nachgeahmt hätten [1]).

1) Friedrich Nietzsche, Werke, 1. Abteilung, Bd. I, Leipzig 1895, Unzeitgemäße Betrachtungen, p. 183 ff.

Mit flammenden Worten hatte der selbstherrliche Denker damals dem „Bildungsphilister“ den Adel schöpferischer Kunst gepriesen und vor den Gefahren der Historie für das Leben gewarnt. Aber die „seligen Hoffnungen“ jener Tage, da er von einer „deutschen Wiedergeburt der hellenischen Welt“ geträumt, waren bald verflogen. Höher und immer höher steigend, hatte er die Hütten menschlicher Wesen weiter und immer weiter hinter sich gelassen, um endlich in der eisigen Gletscherwelt unlösbarer Probleme auf Nimmerwiederkehr zu verschwinden. Jetzt waren seine „unzeitgemäßen Betrachtungen“ zeitgemäß geworden. R. Langbehns Rembrandt-Buch präsentierte sie Ende der achtziger Jahre dem deutschen Publikum und erzielte damit in kurzer Zeit Dutzende von Auflagen. Conrad Lange sprach es in seiner programmatischen Schrift über die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend 1893 offen aus, daß Deutschland an einem Wendepunkte seiner Entwicklung stehe, daß es nach einer Periode vorwiegend wissenschaftlicher Kultur im 20. Jahrhundert seine künstlerischen Kräfte zur Entfaltung bringen werde. Alfred Lichtwark endlich betonte im ersten Bande des „Pan“ emphatisch die politische Bedeutung einer nationalen Kunst.

Wie kommt es, fragte er, daß an allen Grenzen des Reiches der Bestand des Deutschtums bedroht ist, daß unser Wesen bei den Nachbarn ringsum keine Sympathien findet? Weil „wir keine starke, lebendige Literatur besitzen, für die man uns dankbar sein müßte“, weil „unsere Kunst keine organische Verbindung mit dem Leben hat, unsere Kunstindustrie, statt an unsere lebendige, hohe Kunst, an die alte und an die ausländische angeschlossen ist, wir keine zwingenden Lebensformen entwickelt haben, die das Volkstum wie mit einem uneinnehmbaren Gürtel von Festungswerken umgeben“. Mit einem Wort, der Mangel an formaler Bildung nationalen Gepräges schwäche unsere Widerstandskraft gegen fremde Literatur, fremde Kunst, fremdes Wesen und lasse uns vom Standpunkte unserer Nachbarn als gelehrte Barbaren er-

scheinen. Wie anders sei das Bild, das England zeige. Wer heute ein englisches Haus betrete, fühle sich wie von einem sanften Zauber umfangen. Nichts Plumpes, nichts Rohes, nichts Banales, kein Bombast, kein leerer Prunk, wohl aber dafür Zurückhaltung, Intimität, sorgfältigste Berücksichtigung aller Bedürfnisse eines kultivierten Geschlechts. Die lebende Kunst sei, wie in den älteren Epochen, deren dekorative Erzeugnisse man in Deutschland nachahme, die Führerin, und dadurch habe das moderne Leben im englischen Hause seinen klassischen Ausdruck gefunden[1]). Abermals schweiften fragende Blicke nach England hinüber. Schon 1888 hatte Dohme die moderne bürgerliche Baukunst in England zu würdigen gesucht. Jessen war ihm zu Beginn der neunziger Jahre mit einer Schilderung der englischen Innenkunst gefolgt. Eine reiche Auswahl der modernsten englischen Möbel wurde 1893 im Hohenzollern-Kaufhaus zu Berlin ausgestellt. Bald konnten Bode, Lessing und andere berichten, daß auch in den Vereinigten Staaten eine neue dekorative Kunst im Entstehen begriffen sei. Sollte Deutschland allein hinter den anderen zurückbleiben? „In der Kunst glauben wir an eine glänzende Wiedergeburt", hatten 1892 die von Stefan George für einen auserlesenen Kreis von Künstlern und Kunstfreunden gegründeten „Blätter für die Kunst" zuversichtlich erklärt. Und die Erfahrung schien ihnen Recht geben zu wollen.

Melchior Lechters mystische Verglasungen, Ludwig von Hofmanns duftige Wandgemälde, Hermann Obrists naturalistische Stickereien, Otto Eckmanns phantasievolle Tapeten, Karl Köppings graziöse Gläser schienen die Vorboten einer neuen Zierkunst. Auf den Ausstellungen des Jahres 1897 in München und Dresden trat diese noch deutlicher hervor. Beide ergänzten einander, da in Dresden vorwiegend die Franzosen und Belgier, in München die Deutschen zu Worte kamen, unter denen sich, außer den bereits genannten Künstlern, vor allen Riemer-

1) Alfred Lichtwark, Zur Einführung, im Pan, 1. Jahrgang 1895/96, p. 97ff., bes. 99. Die Entwicklung des Pan, ebenda p. 173ff.. bes. 175f.

schmid, Pankok und v. Berlepsch mit ihren Möbeln, die Heider und Schmuz-Baudiß mit ihren keramischen Arbeiten auszeichneten. Die Begründung der Münchener Werkstätten für Kunst im Handwerk und der Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst im Jahre 1898, die Ansiedlung der Darmstädter Künstler-Kolonie um die Jahrhundertwende durch den Großherzog Ernst Ludwig bedeuteten wichtige Fortschritte in einer Bewegung, die zu Ende der neunziger Jahre in der von A. Koch in Darmstadt gegründeten „Deutschen Kunst und Dekoration", in der von H. Bruckmann und J. Meier-Gräfe in München herausgegebenen „Dekorativen Kunst" und seit 1902 auch in der damals reorganisierten und unter van de Veldes persönlichen Einfluß gebrachten „Zeitschrift für Innendekoration" besondere Organe erhielt[1]). In wenigen Jahren entstand eine reiche kunstgewerbliche Literatur im Dienste der neuen Richtung, als deren Führer unter anderen Lichtwark und Muthesius, Schultze-Naumburg und van de Velde hervorragten.

Auch in Österreich war mittlerweile ein Umschwung eingetreten. Hatte ein Bericht der Münchener Jubiläumsausstellung von 1876 betonen können, daß dieses Land, seit 1866 der politischen Führerschaft in Deutschland beraubt, unbestritten diejenige in der deutschen Kunstindustrie errungen habe, so waren jenen Zeiten des Aufschwunges allmählich solche des Niederganges gefolgt. E. v. Berlepsch sprach es 1897 offen aus, daß Wien nicht gehalten, was es dereinst versprochen. Es sei nicht nur stehen geblieben, sondern zurückgegangen. Was befruchtend zu wirken bestimmt erschienen, habe sich im breitgetretenen Geleise verloren. „Es kam jener

1) Vgl. hierzu Bode, Kunst und Kunstgewerbe am Ende des 19. Jahrhunderts, p. 94 ff. Rosner, Die dekorative Kunst im 19. Jahrhundert, p. 93 ff. Graul, Die Krisis im Kunstgewerbe, p. 39 ff. Meier-Gräfe, Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. II, p. 713 ff. Josef Aug. Lux, Das neue Kunstgewerbe in Deutschland, Leipzig 1908, bes. p. 116 ff., und zahlreiche Artikel in den genannten Zeitschriften.

unglückselige Bourgeoisgeist zur Herrschaft, der froh ist, sich des Gedankens an eine Änderung der Anschauungen entschlagen zu können. Jener Geist, der sich mit vollen Schüsseln, einer gesegneten Verdauung, einem ungestörten Schlaf und genügender obrigkeitlicher Überwachung aller etwa in Betracht zu ziehenden Neubildungen begnügt, am Tage sich des Sonnenscheins und schöner Frauen, bei der Nacht des guten Lagers erfreut und im übrigen dem Herrgott vertraut, der bisher dafür sorgte, daß nichts aus dem Leime ging."

Eitelberger, dem bahnbrechenden Führer der sechziger Jahre, war in der Direktion des Österreichischen Museums 1885 der verdienstvolle Falke, diesem 1895 der alternde Bucher gefolgt. Aber dieser Wechsel der Personen hatte keinen Wechsel des Systems bedeutet. Auch in Österreich hatte man in rascher Folge Stil auf Stil durchlebt, obgleich die Neuerer, wie Falke in seinen Lebenserinnerungen betont, keineswegs die Absicht gehabt, für einen bestimmten historischen Stil Propaganda zu machen, noch weniger freilich, einen neuen Stil zu erfinden. Vorwiegend äußere Umstände hatten damals die italienische Renaissance zur Herrschaft gebracht. Hans Makart hatte sie ins Wienerische übersetzt. Barock und Rokoko waren gefolgt. Jetzt bildete die Wiener Kongreßausstellung von 1896 gewissermaßen den Schlußpunkt. „In dem Zeitraum eines Jahrhunderts", sagte Storck, „haben wir kopierend und nachempfindend die ganze Stilentwicklung von mehr als zwei Jahrtausenden durchlaufen. Welch neues Schlagwort wird ausgegeben werden, wenn das Neuempire seine Schuldigkeit getan hat? Etwa wiederum Neugotik, Neurenaissance usw., denen naturgemäß im zwanzigsten Jahrhundert noch kürzere Lebensdauer gewährt sein würde als im neuzehnten; oder — Amerikanismus? Neigung dazu ist unverkennbar vorhanden. Wir wollen keine Prophezeiungen versuchen. Wünschenswert und möglich wäre die Selbstbefreiung vom Kopierzwang, das Studium der früheren Stile, wie man alte und mittlere Sprachen studiert, ohne sie als

tägliches Verkehrsmittel gebrauchen zu wollen, das Ausgehen von der Zweckmäßigkeit beim Komponieren und die Befruchtung der Phantasie durch die immer junge, immer neue, unerschöpfliche Natur." Die Weihnachten 1897 von dem neuernannten Direktor des Museums für Kunst und Industrie Arthur von Scala veranstaltete Ausstellung englischer Möbel eröffnete neue Perspektiven [1]).

Schon aber hatte die bürgerliche Baukunst die Initiative ergriffen. Otto Wagners, Ende 1895 erschienenes Buch über „Moderne Architektur", mit seinem rücksichtslosen Kampf gegen jederlei Stilnachahmung als eine schwächliche Verirrung, seinem energischen Hinweis auf das konstruktive Prinzip als den natürlichen Ausgangspunkt aller dekorativen Kunst, seiner Forderung endlich, die gewerbliche Formenwelt den heutigen Lebensbedingungen anzupassen, bedeutete ein Programm [2]). Die Reorganisation des Österreichischen Museums durch von Scala, der ihm an Stelle der bisherigen Mitteilungen und der Blätter für Kunstgewerbe in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" 1898 auch ein neues Organ verlieh, die Umgestaltung der Kunstgewerbeschule des Museums durch den Freiherrn von Myrbach, die Berufung des Architekten Josef Hoffmann, der Maler Alfred Roller und Koloman Moser, des Bildhauers Arthur Strasser und anderer junger Talente entschieden den Sieg der neuen Richtung, der sich in Wien um so schneller vollzog, als die staatlichen Behörden von Anbeginn diese Bestrebungen begünstigten. Die im Verein mit Hoffmann und Moser 1903 von Fritz Waerndorfer in großem Stil gegründeten Wiener Werkstätten, die außer eigenen Abteilungen für die verschiedenen Zweige

---

1) Falke, Lebenserinnerungen, p. 222 f. J. von Storck, Empirestil, in den Blättern für Kunstgewerbe, Bd. XXV, 1896, p. 13 ff., 17 ff., bes. 18, 41 ff. Bruno Bucher, Die Renaissance des Zopfes, ebenda, Bd. XXVII, 1898, p. 9 ff. Wilhelm Schölermann, Kunstgewerbliches aus Wien, in der Deutschen Kunst und Dekoration, Bd. III, 1898/99, p. 218 ff.

2) Otto Wagner, Moderne Architektur, Wien 1896, p. 27 ff., 40 ff., 54 ff.

der Metall-, Holz-, Lederbearbeitung usw. auch Baubureaus, Zeichensäle und Ausstellungsräume umfaßten, gaben der Reformbewegung auch ein geschäftliches Zentrum [1]).

„L'Allemagne n'a pas un goût d'art bien jailli et bien délicat, cela est certain; mais elle a la volonté, elle a l'effort créateur. C'est elle, qui semble devoir, la première, faire profiter l'industrie des découvertes des artistes. L'Autriche se résume en l'esprit viennois, aimable, riant, épris d'élégance et de fêtes légères", so glaubte Gustave Geffroy die neue dekorative Kunst Deutschlands und Österreichs auf der Pariser Weltausstellung von 1900 charakterisieren zu können [2]). Des letzteren Überlegenheit schien unbestreitbar. Anregungen aller Art, das Empire und Jung-England, van de Velde und Japan zu einem Ganzen verschmelzend, habe Wien fast aus dem Nichts einen neuen Stil geschaffen, der alle möglichen Schwächen haben möge, einen Vorzug aber unleugbar besitze, den, Allgemeingut zu sein. Keine Einzeltöne, einen Akkord bekomme man zu hören, erklärten übereinstimmend die Kritiker. „Schlechterdings verblüffend", nannte Meier-

---

1) Graul, Die Krisis im Kunstgewerbe, p. 52 ff. Hevesi, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, II. Teil, p. 280 ff. Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. II, p. 689 ff. Charles Holme, The Art revival in Austria, The Studio special Summer Number 1906, C p. Iff., D p. Iff. Josef August Lux, Josef Hoffmann und Koloman Moser, in der Deutschen Kunst und Dekoration, Bd. XV, 1904/05, p. 1 ff. Franz Blei, Die Wiener Werkstätte, ebenda Bd. XIX, 1906/07, p. 37 ff. Julius Braun, Wiener Werkstätte, ebenda p. 443 ff.

2) Gustave Geffroy, Les industries artistiques françaises et étrangères à l'exposition universelle de 1900, Paris (?), p. 42 ff. Vgl. ferner Picard, Le bilan d'un siècle 1801—1900, Vol. I, p. 389 ff. Franz Drobny, Über die Entwicklung des modernen Kunstgewerbes und dessen Leistungen auf der Pariser Weltausstellung 1900, Salzburg 1900, p. 17 ff., 21 ff. Otto Eckmann, Der Weltjahrmarkt Paris 1900, Berlin 1900, p. 5 ff. W. von Seidlitz, Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung, Leipzig 1901, p. 8 ff. Auch zahlreiche Artikel in den kunstgewerblichen Zeitschriften, bes. J. Meier-Gräfe, Die dekorative Kunst in den Ausstellungspalästen der Esplanade des Invalides, in der Dekorativen Kunst, Bd. VI, 1900, p. 377 ff., 390 ff.

Gräfe Deutschlands Erfolge, das durch Bruno Paul und Pankok, Riemerschmid und Olbrich vertreten war. Andere Besucher verhielten sich skeptischer. Das deutsche Interieur, so sagte man, zeige noch den Charakter des Tastens und Suchens. Viel geistreiche Köpfe und Talente bemühten sich, es neu zu gestalten. Im ganzen aber fehle noch die Einheitlichkeit des großen Zuges, die sichtbare Gemeinsamkeit des Werkes, die vor allem die englische Innenkunst auszeichne. Und noch etwas Wichtigeres fehlte: Sachlichkeit!

Gerade vor dem freien Schalten der Phantasie, hatte Bode im Hinblick auf die in Dresden ausgestellten Räume von Bings „Art nouveau" schon 1897 bemerkt, werde man sich in Deutschland ganz besonders zu hüten haben. Wo ein moderner Typus des Hauses, der sich als spezifisch deutscher bezeichnen ließe, noch nicht entstanden sei, wo die modernen Errungenschaften, namentlich in Beleuchtung und Heizung, noch keine weitere Verbreitung gefunden hätten, liege die Gefahr nur zu nahe, daß die Künstler die Zimmerform und ihre Dekoration bloß aus ihrer Phantasie schöpften, daß sie ihrer Luxusausschmückung die Raumbedürfnisse beliebig anzupassen suchen würden. Damit aber werde mehr geschadet als genützt. So lasse sich wohl ein Atelier, ein Ausstellungslokal, ein Café, ein Restaurant mit zeitweiligem Erfolg einrichten; um jedoch den Palast und die bürgerliche Wohnung zu gliedern und zu schmücken, sei vor allem notwendig, die modernen Lebensansprüche überhaupt, unter Zuhilfenahme aller neuen Erfindungen und Verbesserungen, vollständig zu berücksichtigen und dann aus dem deutschen Hause der Vergangenheit den mit den modernen Anforderungen an das Leben verträglichen Kern herauszufinden, um auf diesem Wege zu einem modernen deutschen Hause zu gelangen und auch unsere öffentlichen Bauten im nationalen und zugleich monumentalen Charakter zu gestalten.

Wie recht er mit seinen Bedenken gehabt, offenbarte sich fast erschreckend auf der Ausstellung der Darmstädter

Künstler-Kolonie von 1901, wo im Gegensatze zu Peter Behrens' „monumentaler Festigkeit" der nach Deutschland berufene Wiener Olbrich all seinen Künstlerlaunen die Zügel hatte schießen lassen. Und ebenso geschah dies in der deutschen Abteilung der Turiner internationalen Kunstgewerbeausstellung von 1902[1]). Luxuskunst in kostbarem Material, die anstatt dem Leben zu dienen, es zu meistern suchte, traf man hier. Daneben aber auf der Gasse wie im Hause, als krasse Karikatur vollwertiger Leistungen, als vernichtende Persiflage ihrer Schwächen, den „Jugendstil". Die Furcht, daß die Anerkennung zu früh kommen, die neue Kunst zu rasch Mode werden, von Zeitschriften aller Art in Anspruch genommen, vom Publikum aber nicht ausreichend und ernst mit Aufträgen bedacht werden und unter dem Einfluß kapitalistischer Erwerbsinteressen entarten möchte, erwies sich nur allzu berechtigt. Beim Eintritt in das neue Jahrhundert war es allen klar, daß die deutsche Reformbewegung, wie Bode dies überzeugend ausführte, in ihrem Überschwang auf Abwege geraten, ihr vorwiegend dekorativer Charakter ihr zum Verhängnis geworden war[2]).

Noch rücksichtsloser zog einige Jahre später Scheffler ihre Bilanz. Große Dinge seien uns versprochen worden, eine neue Kunst des Hauses als Resultat vergeistigter Lebensgewohnheiten! Heute, nach wenigen kurzen Jahren, sei schon das meiste an Glut verraucht, und der kalte Alltag wehe schneidend in die

---

1) Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie, herausgegeben von Alexander Koch, Darmstadt 1901, p. 9 ff. Ein Dokument deutscher Kunst, Die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt, zur Feier der Eröffnung am 15. Mai 1901. Fritz Schumacher, Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie, in der Dekorativen Kunst, Bd. VIII, 1901, p. 417 ff. Karl Scheffler, Das Haus Behrens, ebenda Bd. IX, 1902, p. 1 ff. Georg Fuchs, Die Wohnräume der deutschen Abteilung auf der Turiner Ausstellung, in der Deutschen Kunst und Dekoration, Bd. XI, 1902/03, p. 45 ff. F. Fred, Die Turiner Ausstellung, in der Dekorativen Kunst, Bd. X, 1902, p. 433 ff.

2) Bode, Kunst und Kunsthandwerk, p. 147 ff.: Beim Eintritt in das neue Jahrhundert.

Reste der Begeisterung hinein. Gewiß seien die vor zehn Jahren noch unklar gärenden Erwartungen in mancher Beziehung weit übertroffen worden; in der Hauptsache aber sei noch wenig getan. Denn die Bewegung habe bis jetzt, von einigen unfertigen Versuchen abgesehen, nur einen dekorativen Stil hervorgebracht. Der sei ja reich und vielgestaltig geraten, doch gar zu schnell fertig geworden und von einer beängstigenden Anpassungsfähigkeit. Auf Schmuck im dekorativen Sinne aber komme es am wenigsten an. Das Ziel sei vielmehr eine neue Baukunst, die eine ganze bildende Kunst umfasse. Von einer solchen sei nichts, oder so gut wie nichts zu sehen. Wohl aber habe die Industrie dem Künstler die neuen Werte der Form und Technik aus der Hand gewunden, ohne dem sittlichen Gedanken einen Augenblick Einfluß zu gewähren. Nach kurzem Ringen habe sie lachend gesiegt und die besten Gedanken in den Fabriken prostituiert. Dieser Massenerfolg sei der Anfang vom Ende gewesen. „Für Köpping, als er seine feinsinnigen Gläser brachte, haben wir fast geschwärmt! Nun verursacht die Nachahmung seiner Zierlichkeiten Brechreiz. Tiffanys kostbare, stilvolle Handwerksästhetik ist durch alle Gassen der Industrie geschleift, Lemmens und van de Veldes präzise Ornamentkunst vom Schildermaler lächerlich gemacht, Olbrichs Interieuresprit zur Farce erniedrigt; aus Behrens' Drang zur Harmonie ist Stimmungsfexerei entstanden, englische Möbelvernunft ist in der Modeplage krankhaft entartet, Eckmanns Formspielereien sind von grobschrötigen Philistern brutalisiert, und Pankoks reiche Kühnheiten zu dekorativen Tollheiten gesteigert." So könne sich denn der geschmackvolle Mensch, wenn er die Quellen kenne, eine hübsche Zigarettendose, einen ästhetischen Spazierstock kaufen, vernünftige Gürtelschnallen für seine Frau und billigen Schmuck in guter Form, aber ohne Bijouwert. Dann existierten noch gute Töpfe und Gläser und ein paar elegante Nichtigkeiten. Das sei ungefähr alles[1]).

1) Karl Scheffler, Eine Bilanz, in der Dekorativen Kunst, Bd. XI, 1903, p. 243 ff., bes. 253.

Daß Deutschland dennoch mehr zu bieten habe, zeigte sich für viele wohl überraschend im Jahre 1904 auf der Weltausstellung von St. Louis, wo es, durch seine besten Künstler glänzend vertreten, einen großen Erfolg erzielte. Selbst Österreich, das uns in Paris durch Einheitlichkeit des Stiles und Geschmack des Arrangements übertroffen, blieb diesmal erheblich hinter dem Rivalen zurück. Durch das Streben nach Einfachheit im Aufbau des Mobiliars und der Raumausstattung, durch richtige Hervorhebung des Materialwertes, durch konsequente Betonung der Zweckmäßigkeit, durch Steigerung der Qualität, durch vornehme Ruhe, nicht, wie man hätte befürchten können, durch lärmende Jahrmarktsbuntheit, lenkte es diesmal die Augen der Beschauer auf sich[1]). Noch augenfälliger vielleicht zeigte sich der eingetretene Fortschritt auf der 1906 zu Dresden abgehaltenen dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung, die in den vielgestaltigen Werken der Raumkunst, des Kunsthandwerks und der Kunstindustrie sowie in den Leistungen der Kunstgewerbeschulen Preußens, Sachsens, Württembergs und Badens ein lebendiges Bild des bisher Erreichten wie auch des für die Zukunft zu Erwartenden darbot[2]). Hatte jedoch Thormählen, bei aller Anerkennung des in St. Louis Geleisteten, 1904 einschränkend betonen zu müssen geglaubt, daß der Sieg nicht durch die Gesamtheit der deutschen Produktion, nicht von der breiten Masse unserer Kunsthandwerker, sondern von einer verhältnismäßig kleinen Gruppe von Künstlern, den Besten unter den vielen, die im Lande arbeiten, errungen sei, daß wir also von einer Volkskunst noch weit entfernt, so konnte man Ähnliches bis zu einem gewissen Grade auch in Dresden noch be-

1) Vgl. dazu Reiseberichte über Nordamerika, erstattet von Kommissaren des Königlich preußischen Ministers für Handel und Gewerbe, Sammlung der Drucksachen des preußischen Hauses der Abgeordneten, Anlagen zu den stenographischen Berichten, 20. Leg.-Per., 2. Session 1905/06, No. 257, bes. p. 112 ff., 144 ff.

2) Vgl. Das deutsche Kunstgewerbe 1906, Dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906, München 1906.

haupten. „Wir haben keinen neuen Stil, wir haben nur neue Einfälle", erklärte einer der Kritiker etwas übertreibend. Doch wäre es auch beim besten Willen schwer gewesen, Riemerschmid und van de Velde, Olbrich und Behrens, Paul und Orlik, Pankok und Schultze-Naumburg künstlerisch auf einen Nenner zu bringen. Nur von gleichem Streben, nicht von gleichen Zielen konnte hier die Rede sein.

Noch viel schlimmer war es, daß, wenn man es bei Lichte besah, alle diese Ausstellungserfolge an der konkreten Gestaltung des bürgerlichen Lebens ästhetisch bisher nur wenig geändert hatten. Im allgemeinen, klagte Muthesius, sei der deutsche Kunststandpunkt auch jetzt noch, und zwar auch in den Kleinkünsten, derselbe, wie er im letzten halben Jahrhundert vorgeherrscht: Künstlerkunst und rein theoretisches Kunstschwärmen auf der einen Seite, der alte, völlige Ungeschmack und die blanke Unfähigkeit, sich in seiner eigenen Umgebung künstlerisch zu betätigen, auf der anderen. So sei es bezeichnend, daß die deutsche Wohnung im allgemeinen noch immer das chaotische Durcheinander bilde, das sie vor zehn Jahren gewesen, daß eine neue, reinigende, veredelnde Auffassung noch nicht eingedrungen, zum Teil das Bedürfnis nach ihr noch gar nicht empfunden werde. Man fühle sich vielmehr in dem Tohuwabohu gerade wohl[1]). Immer klarer ward es, daß eine künstlerische Kultur nur auf dem Boden einer allgemeinen Kultur denkbar sei, daß ein Kunstgewerbe noch ganz andere Voraussetzungen habe als bloß ästhetische, daß seine Blüte als Einleitung soziale Taten bedinge, die der Einzelne nur anbahnen, auch ein Volk nur langsam vollbringen könne. Darum wurde gerade jetzt der enge Zusammenschluß aller derer, die bereit waren, für die Verwirklichung des neuen Ideales zu kämpfen und Opfer zu bringen, ein unabweisbares Gebot der Notwendigkeit.

1) Hermann Muthesius, Kultur und Kunst, gesammelte Aufsätze über künstlerische Fragen der Gegenwart, Jena und Leipzig 1904, p. 1 ff., bes. 7, 26 ff., 37 f.

Auf ganz anderem Boden und zu einer Zeit entstanden, da man das letzte Ziel der Bewegung in einer Wiedererweckung der alten Handwerkskunst erblickte, schienen die Kunstgewerbevereine gegenüber der neuen Aufgabe zu versagen. Andere Verbände waren zu schaffen, und gewisse Ansätze hierzu waren auch bereits vorhanden. Hatte doch ein Redner auf dem 13. Delegiertentag des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine zu Leipzig schon im März 1903 in seinem Vortrag über die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes auf die ein Jahr zuvor zu deren Vertretung erfolgte Begründung eines Fachverbandes verweisen können, der unter seinen Mitgliedern namentlich auch eine Reihe großindustrieller Betriebe zählte. Würde er die Zeichen der Zeit verstehen? „Fabrikanten und Händler", schrieb Scheffler damals, „tun sich jetzt überall zu Verbänden zusammen, weil energische Schutzmittel gegen die Unmoral der Konkurrenz notwendig werden. Leider ist in diesen Vereinigungen immer nur vom Verkaufspreis und Händlerverdienst die Rede, nie von der Berufsethik. Es wäre der Mühe wert, in diese modernen Kartelle die Sittlichkeit alten Zunftgeistes hineinzutragen und jedes Mitglied nicht nur auf das Kaufmännische, sondern auch auf das Ethische hin zu verpflichten. Das wäre möglich, nicht nur ohne rückständig zu werden, sondern es wäre ein ganz moderner Fortschritt. Infam müßte sein, wer das Volk durch schlechte Kost verderben, es hinterlistig schmeichelnd betrügen wollte. Wie würde das nicht auf alle Verhältnisse zurückwirken! Aus der Handreichung des Arbeiters an der Maschine würde eine persönliche, verantwortliche Leistung werden, und der Zeichner würde Mitarbeiter, nicht Angestellter und Untergebener des Fabrikanten sein. Wo es jetzt Ausbeutung gäbe, würde sich in gemeinsamer sittlicher Tätigkeit neue Kraft entfalten"[1]). Bald sollte sich

1) Mitteilungen des Vorortes des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine, Nr. 9 vom 10. Mai 1903. Karl Scheffler, Der Fabrikant, in der Dekorativen Kunst, Bd. XII, 1904, p. 399 ff., bes. 406.

überzeugend dokumentieren, daß der Fachverband nicht in diesem Sinne zu wirken gedenke, daß zum mindesten die neue Strömung von ihm nur wenig zu erhoffen habe. Die Errichtung eines Lehrstuhles für modernes Kunstgewerbe an der neu gegründeten Berliner Handelshochschule, seine Übertragung an den durch einen längeren Aufenthalt in England vorgebildeten Architekten Hermann Muthesius, endlich dessen vielbesprochene Eröffnungsvorlesung über die Bedeutung des Kunstgewerbes im Frühjahr 1907 leiteten eine Bewegung ein, die zu einer völligen Reorganisation des ganzen Berufszweiges führen sollte.

Schon früher hatte es sich gezeigt, daß die moderne Richtung im Kunstgewerbe sich keineswegs des ungeteilten Beifalls seiner wirtschaftlichen Vertreter erfreute. Man hatte, wie später offen zugegeben wurde, mit manchen Künstlern recht schlechte Erfahrungen gemacht. Meist waren es solche, die „noch ohne architektonisches Gefühl, bald in zu malerischer, bald in zu plastischer Eigenart, und ohne eigene Kenntnis der Technik der Industrie Aufgaben zu lösen gegeben hatten, die ungemein viel Geld verschlangen und doch unwirtschaftlich bleiben mußten, weil sie keine Käufer fanden". Schnell schloß man von solchen Einzelfällen auf die Allgemeinheit. Energische Protestkundgebungen von Fabrikanten und Händlern gegen die neue Bewegung und ihre Träger, sowie gegen die Kunstgewerbeschulen, waren namentlich zur Zeit der Dresdener Kunstgewerbeausstellung von 1906 laut geworden. Eine mit Hunderten von Unterschriften bedeckte Petition war damals bei den verbündeten Regierungen eingegangen. Jene Antrittsvorlesung, in der Muthesius neben der künstlerischen und kulturellen auch die wirtschaftliche Bedeutung des Kunstgewerbes zu erläutern suchte, indem er die bestehende gewerbliche Praxis und die dadurch bedingte „gegenseitige Demoralisierung" der Produzenten und Konsumenten einer rücksichtslosen Kritik unterzog und entschlossene Umkehr „zu wirklicher Gediegenheit" forderte, entfesselte den Sturm.

Der Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes beschwerte sich in einer Eingabe an den preußischen Handelsminister über diesen Vortrag, der, wie er behauptete, Architekten, Maler, Bildhauer und Handwerker gleichmäßig beleidigte. Er richtete eine ähnliche Beschwerde auch an die Ältesten der Kaufmannschaft zu Berlin mit dem Ansinnen, das von Muthesius verwaltete Lehramt mit einer anderen Kraft zu besetzen. Sowohl die Ältesten der Kaufmannschaft wie das preußische Handelsministerium als vorgesetzte Behörde des Angegriffenen, dem seit einigen Jahren die Leitung des gewerblichen Schulwesens übertragen worden war, verhielten sich ablehnend. Noch wichtiger aber war es, daß mehrere der angesehensten kunstgewerblichen Firmen, darunter solche, die selbst dem Fachverbande angehörten, sich in einer Gegenschrift an das Ministerium in allen wesentlichen Punkten mit Muthesius solidarisch erklärten, wobei die von Karl Schmidt geleiteten Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst die Führung übernahmen [1]).

Im Jahre 1873 zu Zschopau im sächsischen Erzgebirge geboren, hatte Schmidt nach Absolvierung der Volksschule in Chemnitz das Tischlerhandwerk gelernt und war mit 18 Jahren nach alter Weise auf die Wanderschaft gegangen, die ihn über Holstein, Dänemark, Schweden bis nach London führte. Ohne mit den Leitern der englischen Kunstgewerbebewegung in Berührung gekommen zu sein, kehrte er nach Deutschland zurück, arbeitete längere Zeit in Berlin als Geselle, wurde mit 22 Jahren in Dresden Werkmeister und übernahm, nachdem er die ersten selbstverdienten 5000 M. in einer unglücklichen Spekulation wieder verloren, im Herbst 1898 mit größtenteils geliehenem Kapital in Laubegast bei Dresden eine kleine Tischlerei mit zwei Arbeitern, die unter der Firma „Schmidt & Engelbrecht, Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst“,

---

1) Vgl. hierzu Der Fall Muthesius, ein Vortrag mit Akten und Briefen, Leipzig 1907. Auch Hohe Warte, 3. Jahrg. 1906/07, p. 233 ff.

im Sinne der neuen kunstgewerblichen Ideen zu wirken begann und allmählich eine Anzahl namhafter Künstler, Maler, Bildhauer und Architekten, an sich zu fesseln und auch wirtschaftlich an ihrem Gedeihen zu interessieren wußte. Im Jahre 1899 verlegte Schmidt sein Geschäft nach Dresden selbst, wo er mit einer anderen Firma der Holzbranche in Verbindung trat, bis er sich dann endlich 1901 ganz selbständig machte. Unterdessen war nicht nur der Umfang des Unternehmens, sondern auch die künstlerische Qualität seiner Leistungen dauernd gestiegen. Die Weihnachtsausstellung der Dresdener Werkstätten von 1904/05 machte ihre Handwerkskunst in weitesten Kreisen bekannt, und noch größer war der Erfolg der auf der Dresdener Kunstgewerbeausstellung von 1906 dargebotenen Maschinenmöbel, die, nach Riemerschmids Entwürfen von den Werkstätten ausgeführt, die höchste künstlerische Auszeichnung erhielten [1]).

„In bescheidenem Umfang, mit geringen Mitteln und mit zwei Arbeitern habe ich im Jahre 1898 eine kunstgewerbliche Werkstätte gegründet", konnte Schmidt in einem Prospekt des Jahres 1907 voll Stolz erklären. „Heute sind bedeutende Künstler, etwa 300 tüchtige Schreiner, Tapezierer, Bildhauer, Maler, Lackierer, Schlosser, Stickerinnen usw. meine Mitarbeiter und setzen mich in den Stand, ein Wohn- oder Geschäftshaus in allen seinen Räumen mit Möbeln, Stoffen, Teppichen, Leuchtkörpern und anderen Gebrauchs- und Schmuckstücken völlig selbständig und mit eigenen Erzeugnissen praktisch, gediegen und geschmackvoll auszustatten. Ermutigt durch diesen Erfolg unseres Werkes, durch die Anerkennung und die Auszeichnungen, die uns zuteil geworden sind, und durch die wachsende Teilnahme weiterer Kreise an dem

1) Alfred Lehmann, Heirat und Hausrat, Randbemerkungen zur Ausstellung der Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst von Schmidt und Müller in Dresden, in der Deutschen Kunst und Dekoration, Bd. XIII, 1903/4, p. 211 ff. Maschinenmöbel der Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst, in der Dekorativen Kunst, Bd. XIV, 1906, p. 210 ff.

neuen Aufstreben der deutschen Handwerkskunst, haben wir uns entschlossen, unsere Werkstätten vom 1. Juli dieses Jahres an künstlerisch und kaufmännisch auf noch festere und breitere Grundlagen zu stellen. Wir haben uns an dem genannten Tage mit den Werkstätten für Wohnungseinrichtungen K. Bertsch in München vereinigt und dort mit diesen gemeinsame Werkstätten und Verkaufsräume eingerichtet. Wir haben uns ferner behufs gemeinschaftlicher Beschickung der Ausstellungen, vereinigter Verkaufsstellen und Schauräume, zunächst in Berlin, mit den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk, A.-G., München, Berlin und Bremen, verbunden. Noch erfolgreicher als bisher hoffen wir, durch diese neuen Erweiterungen unsere künstlerischen und werklichen Grundsätze verwirklichen und gleichzeitig bei erhöhter Leistungsfähigkeit mit niedrigeren Preisen den Wünschen der Käufer entsprechen zu können."

Es war also eine wirkliche Macht, die es wagen durfte, den Treibereien des Fachverbandes für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes die Spitze zu bieten; aber nicht nur eine wirtschaftliche sondern, was noch schwerer in die Wagschale fiel, auch eine kulturelle, eine sittliche Macht. Howards Aufruf zur Gründung von Gartenstädten hatte Ende der neunziger Jahre auch in Deutschland ein Echo gefunden, nachdem Th. Fritsch in seinem Buche über die Stadt der Zukunft schon 1897 ähnliche Vorschläge gemacht. Eine deutsche Gartenstadtgesellschaft war entstanden, ohne bisher Erfolge zu erzielen, die sich den englischen hätten vergleichen lassen. Da faßte zur Zeit der Dresdener Kunstgewerbeausstellung von 1906 Schmidt den Plan, den in Aussicht genommenen Bau eines großartigen Fabriketablissements zu einer Ansiedlung zu erweitern und in der unmittelbaren Nähe Dresdens die Gartenstadt Hellerau zu begründen. Während dieses gewaltige Projekt unter den Händen vieler Hilfskräfte seiner Verwirklichung entgegenreifte, mochte der unermüdliche Reformer nicht feiern. Galt es doch, außer der Wohnungs-

frage, deren künstlerische Bedeutung ihm nicht verborgen geblieben war, in dem gleichen Sinne das Problem der Heranbildung des gewerblichen Nachwuchses in Angriff zu nehmen Die im Anschluß an die Dresdener Werkstätten Ostern 1907 auf ganz neuer Grundlage errichteten Lehrwerkstätten sollten durch technische und geistige Ausbildung eines veredelten Arbeiterstandes Pionierdienste leisten. Neben der Werkstättenarbeit, die außer den verschiedenen Zweigen der Möbelfabrikation auch die Verwendung im Kontor und in der Verkaufsstelle umfaßt, neben dem von Schmidt selbst zu erteilenden Unterricht in der Materialkunde, waren nicht nur Kurse im Zeichnen und Modellieren, in Kalkulation und Buchführung, sondern auch solche in Kunstgeschichte und Volkswirtschaftslehre vorgesehen und überdies in umsichtiger Weise für die rein menschliche Erziehung der Lehrlinge Sorge getragen. Der Sieg dieses idealgerichteten Strebens eines kunstsinnigen Unternehmers über die Politik des bloßen Geldinteresses konnte auf die Dauer nicht zweifelhaft sein[1]).

Ein erregter Schriftenwechsel zwischen dem Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes und einzelnen seiner bisherigen Mitglieder, besonders den Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst, führte nicht zum Ausgleich, sondern zur Verschärfung der vorhandenen Gegensätze. Der auf den 14. Juni 1907 nach Düsseldorf einberufene Kongreß des Fachverbandes sollte den Streit endgiltig zum Austrag bringen. Neben dem Lehrlingswesen im Kunstgewerbe, dem Wert der Tradition und der historischen Stile für seine Ent-

---

1) Vgl. hierzu auch den Bericht von Wolf Dohrn über die Gartenstadt Hellerau, in der Gartenstadt, Mitteilungen der Deutschen Gartenstadtgesellschaft, 3. Jahrg. 1908, p. 7 ff., und von Josef Aug. Lux über die Lehrwerkstätten der Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst, in der Hohen Warte, 3. Jahrg. 1906/07, p. 319 ff. In demselben Geiste wie das Lehrverhältnis ist auch das Arbeitsverhältnis durch eine im Einverständnis mit dem von der gesamten Arbeiterschaft gewählten Arbeiterausschuß erlassene Arbeitsordnung geregelt. Von einer Gewinnbeteiligung der Arbeiter ist auf deren Verlangen abgesehen worden.

wicklung, dem Einfluß der modernen Raumkünstler auf seine künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen hatte man auch den Fall Muthesius auf die Tagesordnung gesetzt. Klar zeigte sich, daß eine Überbrückung der bestehenden Kluft ausgeschlossen war, weil in allen wichtigeren Fragen unversöhnliche Anschauungen einander gegenüberstanden. Den Verteidigern des Alten traten als Vorkämpfer fortschrittlicher Ideen der Fabrikant Peter Bruckmann aus Heilbronn, Wolf Dohrn als Delegierter der Dresdener Werkstätten und Josef August Lux als Abgesandter der Münchener Werkstätten für Wohnungseinrichtung und der königlichen Porzellanmanufaktur zu Nymphenburg entgegen. Ohne ihre Ausführungen zur Diskussion zu stellen, begnügten sie sich damit, ihren abweichenden Standpunkt zu formulieren und zu begründen, und verließen den Kongreß, indem sie zugleich den Austritt der von ihnen vertretenen Unternehmungen erklärten und die Gründung eines besonderen Verbandes ankündigten. Vorbereitende Schritte hierzu waren schon vor dem Düsseldorfer Kongreß zu München geschehen. Zwölf der führenden Künstler und zwölf der wichtigsten kunstgewerblichen Firmen hatten sich damals zur Errichtung eines „Deutschen Kunstgewerbebundes“ bereit erklärt und erließen im August 1907 durch die nach Dresden verlegte „Geschäftsstelle der Bundessache“ etwa 300 Einladungen zu einer Gründungsversammlung, die im Oktober desselben Jahres im Hotel zu den vier Jahreszeiten in München auch tatsächlich stattfand.

Der Zusammenschluß der besten in Kunst und Industrie tätigen Kräfte Deutschlands sei ein unabweisbares Bedürfnis geworden, hieß es in einer programmatischen Prinzipienerklärung, ein vereintes Wirken die notwendige Forderung angesichts der großen Bedeutung, welche die künstlerische Bewegung der letzten zehn Jahre in Deutschland erlangt habe. Diese Bewegung, die man bisher die „kunstgewerbliche“ genannt, die aber im Grunde nichts anderes sei als „das Sichbewußtwerden der Notwendigkeit einer rhythmischen Ordnung in unserem

Gestalten“ bezeichne den Beginn einer neuen Ära. Deutschland sei damit in eine Geistesströmung eingetreten, die im Gegensatz zur verstandesmäßigen des letzten Jahrhunderts, den Charakter einer künstlerischen trage, die eine gleichmäßig gute und edle Gestaltung und Durchbildung jedweden Erzeugnisses der Hand und der Maschine als das Ziel der Zeit erkenne. Aus dem Bewußtsein nun, daß dieses höchste Ziel nur durch ständige, angespannte Aufmerksamkeit erreicht werden könne, ergebe sich für die im besten Streben Vereinigten die Konsequenz, sich selbst einen Hort zu schaffen zum gegenseitigen Ansporn und zur unausgesetzten Überwachung des ihnen anvertrauten Gebietes. Die Förderung aller auf Veredelung der Arbeit und auf Steigerung der Qualität gerichteten Bestrebungen, die Hebung des Verständnisses für die Gediegenheit im Volke, die Herbeiführung von Mitteln, um gute Arbeit in weitesten Kreisen zur Anerkennung und Geltung zu bringen, das sei die Aufgabe. Die Möglichkeit eines erfolgreichen Wirkens in der angedeuteten Richtung jedoch sei allein in einem Zusammenschluß der an der Produktion beteiligten künstlerischen, ausführenden und kaufmännischen Kräfte zu erblicken. Nur durch Überwindung aller einseitigen Gesichtspunkte, nur durch Einreihung aller Sonderinteressen in ein großes nationales Gesamtinteresse lasse sich Einzeltalent und Einzelfleiß zu einer Kraft vereinigen, die den Anforderungen unserer Zeit gewachsen sei. Diese seien unschwer zu erkennen. Der Wettstreit der Völker entwickle sich aus einem der physischen Kräfte, wie er sich in den früheren Kriegen geäußert, immer mehr zu einem Wettstreit der Intelligenz und der Charaktereigenschaften. In der Industrie werde jenem Volke die Zukunft gehören, das die besterzogenen Augen und die edelste Auffassung der Arbeit besitze. Gerade Deutschland, das politisch eingeengt und in seiner Landerweiterung gehemmt sei, bedürfe der Produktionsgebiete, die im Adel der Arbeit ihresgleichen suchen. Nur dann werde es in der Lage sein, einen weltwirtschaftlichen

Vorrang zu erlangen, wenn es seine Erzeugnisse in jeder Beziehung zur höchsten Vollendung steigere. Die höchste Vollendung aber sei eine Summierung der besten technischen, der besten künstlerischen und der besten wirtschaftlichen Qualitäten. Sie könne nur erreicht werden, wenn der beste Künstler, der beste Produzent und der beste Kaufmann Hand in Hand gingen.

Gedanken wie diese waren es dann auch, die am 5. Okt. 1907 in der von etwa hundert Künstlern, Gewerbetreibenden und sachverständigen Kunstfreunden besuchten Gründungsversammlung von Schumacher und Bruckmann mit beredten Worten erörtert wurden. Die an jene Referate geknüpften Debatten endeten mit der Unterzeichnung einer Gründungsakte des „Deutschen Werkbundes", über dessen Arbeitsprogramm und Satzungen am zweiten Tage verhandelt wurde. Die durch Scharvogel, Lux und Dohrn eingeleiteten Besprechungen führten zu keinem endgiltigen Ergebnis. Sie schlossen mit der Wahl eines Vorbereitungsausschusses von siebzehn Personen, an dessen Spitze der Architekt Theodor Fischer und der Fabrikant Peter Bruckmann gestellt wurden. wurden. Auch Österreich und die Schweiz, als Länder deutscher Kultur, waren darin vertreten. Die auf Grund der Debatten der Gründungsversammlung von dem geschäftsführenden Ausschuß ausgearbeiteten Leitsätze bildeten den Kern der auf der ersten Jahresversammlung des Bundes vom 11. und 12. Juli 1908 vorgelegten Satzungen, die nach kurzer Diskussion einstimmig angenommen wurden. Zum Sitz des Bundes wurde die alte Kunststadt München ausersehen, in der man sich zu Ehren der Kunstgewerbeausstellung von 1908 auch diesmal wieder zusammengefunden. Als Bundeszweck bezeichneten die Satzungen „die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen". Mitglieder des Bundes sollten Künstler, Gewerbetreibende und Sachverständige

sein, ihre Aufnahme jedoch nur auf Einladung und durch Beschluß der Vorstandschaft erfolgen. Als Bundesorgane sollten der aus sechs Mitgliedern und dem Geschäftsführer bestehende Vorstand, der aus den über das ganze Land verteilten Vertrauensmännern des Bundes und den alljährlich von der Mitgliederversammlung gewählten Personen zusammengesetzte Ausschuß und diese Mitgliederversammlung selbst dienen. Zu Vorstandsmitgliedern wurden für das Jahr 1908/09 Th. Fischer als Vorsitzender, P. Bruckmann als Stellvertreter, ferner G. Gericke, G. Klimt, H. Muthesius und J. J. Scharvogel, endlich W. Dohrn als Geschäftsführer gewählt[1]).

Wie ernst man es mit seinen Pflichten nahm, trat deutlich bereits in den Verhandlungen dieser ersten Jahresversammlung zutage[2]). Nicht so sehr in den Debatten über die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, wie das Thema des ersten Verhandlungstages lautete. Denn, wenn Fischer, Riemerschmid, Muthesius und Naumann ihre Hörer auch bis zum letzten Augenblicke zu fesseln wußten, so vermochten sie doch nichts eigentlich Neues vorzubringen. Um so fruchtbarer gestaltete sich am folgenden Tage die Diskussion über die Heranbildung des gewerblichen Nachwuchses im Kunstgewerbe. Trotz allem, was im Laufe der Jahre in dieser Richtung geschehen, waren die Klagen darüber nicht zum Schweigen gekommen. Die große Mehrzahl der „Künstler", die wir heute auf den deutschen „Akademien" großziehen, hatte Bode schon 1893 gesagt, endet damit, daß sie Retoucheure von Photographen oder selbst Photographen werden, daß sie als Zeichner oder Lithographen für die zahlreichen illustrierten

---

1) Als Organ für seine Veröffentlichungen hat der Ausschuß des Deutschen Werkbundes das Organ des Bundes deutscher Architekten, die illustrierte Halbmonatsschrift für Architektur und Kunstgewerbe „Das Werk", gewählt.

2) Vgl. dazu Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenhang von Kunst, Industrie und Handwerk, Verhandlung des Deutschen Werkbundes zu München 11. und 12. Juli 1908, Leipzig 1908.

Blätter, für Reklamen aller Art, Annoncen an den Litfaßsäulen, für Schneiderakademien, Korsettfabriken usw. ihr Leben fristen, vorausgesetzt, daß sie nicht vollständig untergehen. Auch viele der zahlreichen „Kunstschulen" und „Kunstgewerbeschulen" seien durch ihre ganze Organisation geradezu darauf angelegt, den leidlich veranlagten Handwerker von seinem Beruf abzulenken und zur hohen Kunst zu verführen. Scheffler hatte zehn Jahre später Bodes herbe Kritik in allen Punkten bestätigt[1]). Etwa gleichzeitig aber war im Süden ein Mann der Praxis aufgetreten, der auf Grund eines eingehenden theoretischen Studiums die schulmäßige Erziehung der gewerblichen Jugend nach neuen Prinzipien zu organisieren begann[2]).

Unterrichtsanstalten für die Erziehung eines tüchtigen Gewerbe- und Arbeiterstandes, so hatte Kerschensteiner das Ergebnis seiner Untersuchungen formuliert, müßten in ihren Lehrplänen vor allem so eingerichtet sein, daß sie den Schüler nicht wieder von selbst aus dem manuellen Betrieb hinausdrängten. Daher müßten neben solchen gewerblichen und industriellen Schulen, die auf der Grundlage allgemeiner Bildung sich aufbauen, und neben solchen, welche eine höhere allgemeine Bildung zunächst nicht voraussetzen, aber doch die praktische Ausbildung durch einen gründlichen theoretischen Unterricht ergänzen, vor allem auch solche Schulen geschaffen werden, welche in erster Linie der empirisch praktischen Begabung eines Schülers Rechnung trügen. Und diese Schulen müßten, unbeschadet der Möglichkeit einer späteren weitergehenden Bildung, für den vollständigen Abschluß einer gewissen gewerblichen Bildung eingerichtet sein und dürften keineswegs gleich-

---

1) Bode, Kunst und Kunstgewerbe, p. 40 ff. Karl Scheffler, Unterricht und Kunstgewerbe, in der Dekorativen Kunst, Bd. IV, 1902, p. 365 ff.

2) Georg Kerschensteiner, Bericht über gewerbliche Erziehungseinrichtungen außerhalb Bayern, München 1900. Beobachtungen und Vergleiche über Einrichtungen für gewerbliche Erziehung außerhalb Bayern, München 1901 p. 1 ff., 233 ff.

zeitig als Vorbereitungsschulen für höhere Anstalten dienen. Dies sei der Fundamentalsatz für die Organisation gewerblicher Erziehungsanstalten, welche nicht der Fort- und der Vorbildung, sondern der Ausbildung dienen sollten. Auch empfahl er im besonderen zur allgemeinen und allseitigen Förderung der Handfertigkeit und zur Gewöhnung an die Wertschätzung der manuellen Arbeit, in den acht Knabenklassen der Münchener Volksschulen den Handfertigkeitsunterricht, und zwar im Rahmen der ersten Klasse der österreichischen Staatshandwerkerschulen einzuführen. Besonders fruchtbar hatte sich die Verwertung dieses Gedankens bei der Organisation der Münchener Fortbildungsschulen erwiesen, über deren Erfolge Kerschensteiner schon im Oktober 1907 auf der Gründungsversammlung des deutschen Werkbundes berichten konnte. Jetzt sollte dieser selbst das letzte Wort sprechen.

Dohrn eröffnete die Verhandlungen mit einem Vortrag, dem er ein wohldurchdachtes Programm für die Erziehung des Nachwuchses im Kunstgewerbe zugrunde legte. Referate Bruckmanns und Bosselts ergänzten seine Ausführungen. Und die mehrstündigen Debatten, an denen sich eine ganze Reihe hervorragender Sachverständiger beteiligte, ergaben eine so reiche Ausbeute an fruchtbaren Anregungen, daß man den Vorstand beauftragte, ihr Ergebnis in einer besonderen Denkschrift niederzulegen, auch dafür Sorge zu tragen, daß in Zukunft Vertreter des Deutschen Werkbundes zu den behördlichen Beratungen über diese Frage zugezogen würden. Die großindustrielle Arbeitsteilung wurde als eine gegebene Tatsache hingenommen, mit der man sich abzufinden habe. Demnach sei anzustreben, einmal die höchste künstlerische Ausbildung aller derer, welche die Natur befähigt habe, produktiv, das heißt erfinderisch tätig zu sein, nur daß diese auf der genauesten Kenntnis aller technischen Vorgänge ruhen müsse, die bei der Herstellung eines Gegenstandes sich abspielen; das andere Mal die höchste technische Schulung aller derer, denen die Natur die erfinderische Gabe versagt,

die also reproduktiv zu schaffen hätten, nur daß diese technische Meisterschaft getragen und geadelt sein müsse von wahrhaft künstlerischem Mitempfinden. Dabei werde die Erziehung des gewerblichen Nachwuchses in der Hauptsache Angelegenheit des Gewerbes selber bleiben. Der Staat habe nur dann einzugreifen, wenn die höheren Gesichtspunkte jeder Erziehung über der Verfolgung nächstliegender Wirtschaftsinteressen vernachlässigt würden. Soweit dies der Fall sei, habe er die Pflicht, im Interesse der Gesamtheit und der gewerblichen Zukunft die Erziehung zu übernehmen, die sich jedoch auch dann an die gewerbliche Praxis anzulehnen habe. Im übrigen werde er seine Aufgabe am besten erfüllen, wenn er durch Erteilung guter Aufträge an Künstler und Gewerbetreibende die Leistung guter Arbeit befördere.

Gute Arbeit, „und zwar gut im Sinne des verwendeten Materials und der technischen Ausführung und gut im Sinne der Form und der Farbe", kurz „anständige" Arbeit, „Qualität", wie Fischer sich ausdrückte, „honesty", wie schon Carlyle und Ruskin sie gefordert, das war es, was man verlangte. Kein Zweifel, daß die deutsche Bewegung damit dort einmündete, von wo vor über fünfzig Jahren die englische ausgegangen. Und doch fühlte man auch jetzt, daß es sich im letzten Grunde um eine Qualität von ganz besonderer Art handle. „Während nämlich", so hieß es in einer Denkschrift des vorbereitenden Ausschusses, „andere Gebiete des gewerblichen Schaffens mit wachsendem Wohlstand von selbst eine Steigerung der Qualität erleben — man denke an die Maschinen-, Schiffsbau- und elektrotechnische Industrie — verquicken sich im Kunstgewerbe mit der rein technischen Qualität künstlerische Werte, und diese entscheiden sich nicht ohne weiteres nach den für das Gewerbe sonst üblichen Gesichtspunkten des höchsten Nutzwertes und der größten Ökonomie. Ihre Geltung setzt vielmehr disziplinierten Geschmack voraus, verlangt Kultur und ist mit ihr so eng verknüpft, daß dieses Qualitätsempfinden geradezu als der

Gradmesser für die Kultur eines Volkes gelten darf.“ Aber ist Kultur in diesem Sinne auf der Grundlage der kapitalistischen Wirtschaftsordnung überhaupt möglich? Man erinnert sich, daß Ruskin, Morris und ihre Anhänger diese Frage rundweg verneint, daß sie als unerläßliche Vorbedingung aller modernen künstlerischen Kultur die Rückkehr zu den wirtschaftlichen Lebensformen der Vergangenheit oder den Übergang zum „Sozialismus“ gefordert haben. Es wird die Aufgabe der folgenden Ausführungen sein, dieses Problem genauer zu untersuchen.

III. Teil.

Kunst und Gewerbe.

I. Kapitel.

Kunst und Arbeit.

Denn wohlgetane Arbeit ist Gott ehrlich, dem Menschen nütz, gut und lieblich. Aber verächtlich Arbeit zu tun in Künsten, ist sträflich und schad, und wird verhaßt in kleinen als in großen Werken.

Dürer, Von der menschlichen Proportion.

„Eine Materie erhält durch die Arbeit eines echten Künstlers einen innerlichen, ewig bleibenden Wert", sagt Goethe in einer Betrachtung über Kunst und Handwerk. „Dagegen hat alles, was der bloß mechanische Künstler hervorbringt, weder für ihn noch für einen anderen jemals solches Interesse. Denn sein tausendstes Werk ist wie das erste; und es existiert am Ende auch tausendmal. Nun kommt noch hinzu, daß man in den neueren Zeiten das Maschinen- und Fabrikenwesen zu dem höchsten Grad hinaufgetrieben hat und mit schönen, zierlichen, gefälligen, vergänglichen Dingen durch den Handel die ganze Welt überschwemmt. Kluge Fabrikanten und Entrepreneurs haben die Künstler in ihren Sold genommen und durch geschickte mechanische Nachbildungen, die eher befriedigten, als unterrichteten, Liebhaber in Kontribution gesetzt. So tragen die Engländer mit ihrer modern-antiken Topf- und Pastenware, mit ihrer schwarzrot und bunten Kunst ein ungeheueres Geld aus allen Ländern,

und wenn man es recht genau besieht, hat man meist nicht mehr Befriedigung davon, als von einem anderen unschuldigen Porzellangefäß, einer artigen Papiertapete, oder ein paar besonderen Schnallen."

So hat der Dichter schon Ende des 18. Jahrhunderts ausgesprochen, was fünfzig Jahre später zum Leitmotiv der englischen Reformbewegung werden sollte. Der Kampf gegen Großbetrieb und Massenproduktion, Arbeitsteilung und Maschinentechnik ward, wie wir gesehen, Ruskins sozialpolitische Lebensaufgabe. Der Maler, so erklärt er bereits in den Stones of Venice, soll seine eigenen Farben reiben, der Architekt mit seinen Leuten auf dem Bauplatze schaffen, der Industrielle in Arbeitsgeschicklichkeit mit jedem seiner Gehilfen wetteifern. Und wenn wirklich die technische Qualität der Produkte unter diesem Verfahren leiden sollte, was tut's? Ist doch die technische Vollendung eines Gebrauchsgegenstandes eher ein Symptom kulturellen Niederganges. Nichts Lebendiges ist und kann vollkommen sein; kein Gebäude, noch sonst ein edles Menschenwerk kann gut sein, wenn es nicht unvollkommen ist, behauptet er kategorisch. Und in Fors clavigera, besonders in den Satzungen der St. Georgsgilde, werden diese Ideen fast zum religiösen Dogma erhoben [1]).

Daß Morris nüchterner dachte, ist früher ausgeführt worden. Mehr als Ruskin hat er den tatsächlichen Verhältnissen Rechnung zu tragen gewußt. „Wir können sie nicht entbehren, wir sind die Sklaven der Ungeheuer, die wir geschaffen haben", sagte er von den Maschinen. Künstlerisch hat auch er nichts von ihnen erwartet, nur die „Entlastung

1) Ähnliche Gedanken sind neuerdings wieder von Theodor Fischer ausgesprochen worden. „Ich stehe nicht an, zu bekennen", bemerkt er, „daß ich in der Arbeit zu der Überzeugung gekommen bin: zum ästhetischen Genuß sei eine geringe Unvollkommenheit der Form notwendig. Nicht die Exaktheit an sich wirkt künstlerisch, sondern das Streben nach Regelmäßigkeit, der Annäherungszustand, dem die notwendige Mitarbeit des Genießenden zur Vollkommenheit des Eindrucks verhilft." Vgl. Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, p. 13 f.

der Menschen von dem mehr mechanischen und abstoßenden Teil der notwendigen Arbeit" für die Zukunft erhofft. Andere sind ihm darin gefolgt. „Ich glaube als Künstler", bemerkt Ashbee noch 1906, „daß wir die Maschine zur Herstellung aller solchen Dinge verwenden dürfen, welche die menschliche Individualität nicht geradezu zerstören. Aber ich würde sie, wiederum als Künstler, nur mit dem größten Bedenken, ja Mißtrauen anrühren. Ich möchte kein maschinell hergestelltes Ornament, welcher Art immer, dulden. Nur die reinen Gebrauchsgegenstände würde ich mit der Maschine anfertigen lassen und im Zweifel jedenfalls gegen sie entscheiden" [1]).

Selbst Techniker, wie Reuleaux, waren dieser Ansicht. „Nie kann die Maschine dem Stoff das Gepräge der künstlerisch wirkenden Handarbeit aufdrücken", erklärt er. „Und sie hat auch nicht diese Aufgabe. Sie soll die schwere, die erschlaffende, die Notarbeit übernehmen, Lasten schleppen, stampfen, sägen, hobeln, bohren, walzen, pressen, aber nicht die Form da fertig liefern wollen, wo es sich um das Kunstgewerbe handelt. Hier muß sie der Hand den entscheidenden Strich und Stich überlassen" [2]). Allerdings hatte Day schon 1882 geäußert, es sei noch eine Frage, ob die vollkommene Präzision, wie sie die moderne Technik ermögliche, richtig angewandt, ornamental nicht ebenso wertvoll sein könne, als sie jetzt tatsächlich verderblich wirke. Auch er aber hatte dann

---

1) Ashbee, A book of cottages and little houses, p. 110 f.

2) F. Reuleaux, Ein Epilog zur Pariser Weltausstellung, Braunschweig 1879, p. 5, 12. Hier wird sogar betont, daß die höchsten Erfolge in denjenigen Kunstindustrien errungen würden, in denen die besondere Handtüchtigkeit des Arbeiters, nicht aber die Maschine zur Geltung komme. „Mit zunehmender Leistungsfähigkeit des Arbeiters hat die englische Steingutfabrikation der Maschine das Fertigmachen der Stücke mehr und mehr entzogen, das mechanische Kopieren aufgegeben. Bei der französischen Fayence gilt, je weiter nach oben sie dringt, dasselbe; beim Möbelmacher ebenfalls; beim Buchbinder, Emailleur, Bronzefabrikanten usw. desgleichen. Namen bilden sich wieder, Individuen, ausgeprägte Leistungen einzelner; mit einem Worte: eine dem Nivellement entgegengesetzte Bewegung wird mehr und mehr deutlich und erringt den Beifall aller."

hinzugefügt, kein Künstler werde leugnen wollen, daß die wahre Kunst notwendig Handwerk sei. Nur verlange das Volk gebieterisch Maschinenarbeit. Ihre Präzision, Billigkeit und Zuverlässigkeit überwögen in der öffentlichen Meinung die künstlerischen Vorzüge gröberer, teuerer und weniger exakter Leistungen. So sei die Diskussion über die relativen Vorzüge von Kunst und Industrie im Grunde zwecklos. Es stehe eben praktisch fest, daß das Publikum Maschinenarbeit wolle. Man möge sich immerhin dagegen stemmen, weil es unklug gewählt; es werde sich wenig darum kümmern[1]).

Wie in England, so endete man auch in Deutschland, wo sich später mit vielleicht noch größerer Heftigkeit die gleichen Kämpfe abspielten, bei einer gewissen Resignation. Man suchte halb und halb aus der Not eine Tugend zu machen, nachdem man erkannt, wie aussichtslos es sei, die Industrie in ihrem Siegeszuge aufzuhalten. An Stelle des Rufes nach „Kunst" begann der bescheidenere nach „Qualität" zu ertönen. Ein „Kunstgewerbe" im alten Sinne wollte man kaum mehr gelten lassen. Echtheit des Materials, Folgerichtigkeit der Konstruktion, Zweckmäßigkeit der Gestaltung waren die Forderungen, an die man sich hielt, weil man sie erzwingen zu können glaubte. Man proklamierte sie mit sittlicher Emphase, während man die Kunst stillschweigend ihrem Schicksal überließ. Tiefer wurde das Problem von einem anderen Kreise erfaßt.

Schon 1851 hatte Semper, die Lage der westeuropäischen Kulturvölker um die Mitte des 19. Jahrhunderts mit derjenigen der Hellenen vor der Zeit der jonischen Dichter vergleichend, der modernen Technik nicht nur eine Kunst zerstörende, sondern noch mehr eine Kunst zeugende Mission verheißen. Den „Prozeß der Zersetzung der vorhandenen Kunsttypen," so lehrte er, müsse die Industrie, die Spekulation und die auf das Leben angewandte Wissenschaft vorher vollenden, ehe etwas Gutes und Neues erfolgen könne. Er bereite „den Teig, woraus die konstruierende Wissenschaft,

1) Day, Every-day Art, p. 273 f.

diese heilende Achilleslanze, die neue Form gestalten“ werde. Anfang der sechziger Jahre hatte er dann nach eingehenden Studien in seinem großen Werke über den Stil in den technischen und tektonischen Künsten zerstreute Gedanken zu einer geschlossenen Theorie zusammengefaßt. Davon ausgehend, daß jedes Kunstwerk die Funktion zweier Klassen von Faktoren sei, deren eine die Anforderungen umfasse, welche in dem Kunstwerk selbst begründet sind und auf gewissen Gesetzen der Natur und des Bedürfnisses beruhen, deren andere die verschiedenen Einflüsse umschließe, welche die Erscheinung der „Elementaridee“ eines Kunstwerks modifizieren, wie das verwandte Material, die Art seiner Verarbeitung, die lokalen, geographischen, politischen, sozialen Einflüsse und die persönlichen Momente, gelangte er dazu, der Arbeitstechnik einen entscheidenden Einfluß auf die Entstehung der „Kunstsymbole“ zuzusprechen[1]).

„Es treten“, bemerkt er, „dem aufmerksamen Beobachter überall, wo er auf monumentale Spuren erstorbener Gesellschaftsorganismen trifft, gewisse Grundformen oder Typen der Kunst entgegen, die sich hier klar und unverwischt, dort bereits in sekundärer und tertiärer Umbildung und getrübt zeigen, immer aber als dieselben; die somit älter sind als alle Gesellschaftsorganismen, von welchen sich monumentale Spuren erhalten, oder von denen wir sonst in Beziehung auf ihnen eigen angehörige Kunst Nachricht haben. Diese Typen sind den verschiedenen technischen Künsten entlehnt, wie sie in primitivster Handhabung oder selbst in vorgerückter Entwicklung als die ursprünglichen Beschützerinnen der heiligen Herdflamme, des urältesten Sinnbildes der Gesellschaft und des Menschentums im allgemeinen, gedacht wurden. Sie erhielten zwar sehr frühzeitig symbolische Bedeutung, teils in hieratisch-tendenziösem, teils in ästhetisch-formellem Sinne, wurden aber zugleich in ihrer ursprünglichsten, technisch-räumlichen

1) Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst, p. 31 ff. Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre, in den Kleinen Schriften, p. 259 ff.

Benützung niemals ganz abgeschafft, sondern fuhren auch in diesem Sinne fort, bei den späteren Umbildungen der architektonischen Formen als wichtige Agentien nachzuwirken“ [1]).

Für die textile Technik der Flechterei und Weberei, der nach des Meisters Ansicht der unbedingte Vorrang gebührt, weil sie sich gleichsam als Urkunst dadurch zu erkennen gibt, daß alle anderen Künste, die Keramik nicht ausgenommen, ihre Typen und Symbole aus ihr entlehnen, während sie selbst in dieser Beziehung ganz selbständig erscheint; dann für die Keramik, die Tektonik, die Stereotomie und die Metallotechnik hat er seine Untersuchung durchgeführt. Sein letztes Wort hat er nicht gesprochen, auch ist er nicht ganz konsequent geblieben. Denn er bestritt nicht, daß außer jenen der Technik entnommenen Typen auch gewisse der Natur entlehnte Symbole Anwendung fänden, deren diese eine ziemliche Fülle darbiete; Symbole, die durch die unmittelbarste Ideenverknüpfung in uns die Empfindung oder das Bewußtsein erweckten, daß die verketteten Glieder ihren Funktionen in jeder Beziehung gewachsen seien. In ornamental-stilistischer Übersetzung in das Stoffliche könnten diese, z. B. das Rankenwerk der Schlingpflanzen, die klammernden Organe der Rebe oder des Helyx, das Netzwerk der Melone, die Krallen und Klauen der Tiere, die Rachen der Bestien und andere dergleichen, die Motive zu ornamentalem Schmuck abgeben, dem nach der Wahl derselben und ihrer einfacheren oder reicheren, ernsteren oder leichteren Durchführung in Form und Farbe jede beliebige, den nächsten

1) Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik, Bd. I, München 1878, p. 5 f. Den Ausgangspunkt dieser Lehre bildete seine Theorie vom Bekleidungswesen als Ursprung aller monumentalen Baukunst, deren Hauptgedanken er schon in seiner Schrift: Die vier Elemente der Baukunst, Braunschweig 1851, entwickelte. So gelangte er dahin, alle Flächenverzierung auf die Begriffe von bekleidender Decke und abschließendem Band zurückzuführen, wobei er sich, wie Riegl betont, diese Vorbildlichkeit von Decke und Band ursprünglich und überwiegend nicht so sehr in stofflich materiellem als ideellem Sinne dachte. Erst später hat er die formalen Ergebnisse der Arbeitstechnik bis in alle Einzelheiten verfolgt und auf ihren ästhetischen Wert geprüft.

und den letzten Beziehungen entsprechende Sonderstimmung zu verleihen wäre. Und erst recht hat er sich gegen eine Verwechslung seiner „konstruktiv-technischen Auffassung“ des Ursprungs der Grundformen der Architektur mit der „grobmaterialistischen Anschauung“ verwahrt, wonach „das eigene Wesen der Baukunst nichts sein solle als durchgebildete Konstruktion, gleichsam illustrierte und illuminierte Statik und Mechanik, reine Stoffkundgebung“, oder „gegen die sonderbare Idee, daß ein künstlerisches Problem ein mathematisches sei, und daß künstlerische Resultate durch bloße Reflexion und mathematische Berechnungen erreicht werden könnten“[1]).

Viel strenger als Semper hat Bötticher die Konsequenzen des Gedankens gezogen, daß die Kunstform tektonischer Gebilde durch ihre Arbeitsform prädestiniert sei. Ihre Bestimmung, sagt er, solle durch eine rein materielle, eine statische Leistung des betreffenden Werkstoffes erfüllt werden. Sei diese nach allen Beziehungen festgestellt und abgegrenzt, oder im Begriffe konkret gemacht, so entwerfe die Idee mit Auffassung der natürlichen Eigenschaften des Werkstoffes das Urbild eines Körpers, in dem jener Begriff vollkommen aufgehe. Der hiernach aus dem Werkstoff folgerichtig gestaltete Körper werde in seiner Form nichts anderes sein, als das materialisierte Urbild des Begriffes. Sein Schema bewege sich daher stets im Kreise von mathematischen Körperlichkeiten, welche sich auf dieselbe Weise durch Schlußfolge konstruieren ließen,

---

1) Semper, Der Stil, Bd. I, p. 81; Bd. II, München 1879, p. 244, 250 ff. Bezeichnend sind seine Äußerungen über die Stabkonstruktion aus Metall. Es ließen sich, bemerkt er, der Stabmetallkonstruktion wohl einige dem Holze eigene Motive zu formaler Verwertung vindizieren, z. B. die Motive der Zusammenfügungen und Ligaturen, die bei Metallverbindungen vorkommen. Allein im ganzen treffe man hier mageren Boden für die Kunst. Von einem eigenen monumentalen Stab- und Gußmetallstil könne nicht die Rede sein. Das Ideal desselben sei die unsichtbare Architektur! Denn je dünner das Metallgespinst, desto vollkommener in seiner Art. Für die Maschine, meint er an anderer Stelle, „solle erst ein besonderer Stil geschaffen werden, wobei vor allem das Zweckliche, als von der Maschine unabhängig, die Entscheidung zu geben habe“.

wie die Glieder eines mechanischen Systems. Jedes Bauglied, bloß in der Werkform beschlossen gedacht, erfülle seine statische und Raum bildende Leistung vollkommen und ohne weiteres. Allein irgend welches äußerliche Merkzeichen, das beide Eigenschaften nach allen ihren Beziehungen im Anblick sogleich erkennbar und verständlich mache, sei in ihm nicht vorhanden. Alle diese Verhältnisse bildlich zu offenbaren, sei von den Hellenen eben die Kunstform erfunden worden. Sie trete als sichtbarer Ausdruck derselben zur Werkform hinzu und vollende letztere zugleich als Kunstwerk. Kein anderer als dieser innere ethische Beweggrund, jene tatsächlichen Verhältnisse auch bildlich vor Augen zu stellen, habe das Dasein aller Kunstformen hervorgerufen. Es habe dieser Grundsatz gleiche Gültigkeit für alle Erzeugnisse der Tektonik, vom kleinsten Gerät bis zum größten Bauwerk. Und zwar sei in diesem Gesetz nicht bloß der Weg zur Findung der Form gezeigt, es ziehe auch jeder beliebigen und willkürlichen Bildung vorweg eine Schranke. Rein werklich, sowie rein künstlerisch genommen, werde es der Gattung nach nur ein einziges Formenschema geben, welches seinem Begriffe völlig identisch sei. Doch könne hierbei nur die Gattung im allgemeinen, nicht aber eine Nuance der Gattung die Norm bezeichnen. Denn in der Gattung liege eine Reihe von Nuancen zwischen dem Maximum und dem Minimum der absoluten Norm gegeben, von denen jede die relativ erfüllende sein könne. Die Auswahl einer solchen bleibe mithin dem subjektiven Ermessen des werkbildenden Individuums überlassen. Hier sei auch der Punkt, wo künstlerische Freiheit sich betätigen könne[1]).

So war es denn nur eine etwas phantastische Fortbildung jener Ideen, wenn Mitte der neunziger Jahre van de Velde, als der Begründer und Herold eines „neuen Stiles", von einer auf dem Boden der Großindustrie spontan erwachsenden

1) Karl Bötticher, Die Tektonik der Hellenen, Bd. I, Die Lehre der tektonischen Kunstformen, Berlin 1874, p. 18 ff.

Maschinenkunst, einer aus der reinen Vernunft geborenen „Kunst der Ingenieure", einer „der Logik eigenen Schönheit", einer „Schönheit der notwendigen Formen" zu schwärmen begann, deren absolute Werte er den mathematischen Lösungen verglich. Wenn er davon träumte, die künstlerische Phantasie als „Mittel der Ornamentik" überhaupt ausschalten zu können, um sie durch die wissenschaftliche Dynamik „komplementärer Linien" zu ersetzen, die Kunst der Technik gleichzumachen und eine „rein abstrakte" Ornamentik zu schaffen, welche „ihre Schönheit aus sich selbst und aus der Harmonie der Konstruktionen, der Regelmäßigkeit und dem Gleichgewicht der Formen ziehe, die ein Ornament zusammensetzen", welche der Willkür des Künstlers nicht mehr frei die Zügel schießen lasse, „ebensowenig wie dies einem Ingenieur für die äußere Form einer Lokomotive, einer eisernen Brücke oder einer Halle verstattet wäre"[1]). Eine Theorie, die übrigens den Künstler keineswegs daran gehindert hat, in seinen Werken gelegentlich die Forderungen der praktischen Vernunft zu vernachlässigen, Material und Technik zu vergewaltigen.

---

1) Ähnliche Ideen schon viel früher in England. Vergl. dazu The Builder, Vol. XXXII, 1874, p. 334; Vol. XXXIV, 1876, p. 235 f.; Vol. XXXV, 1877, p. 325; Vol. XXXVI, 1878, p. 873 f.; Vol. XXXVII, 1879, p. 183 f.; Vol. XXXVIII, 1880, p. 686 ff. usw. Später bei Otto Wagner, Moderne Architektur, Wien 1896, p. 54 ff., wo es heißt: „Jede Bauform ist aus der Konstruktion entstanden und sukzessive zur Kunstform geworden." Henry van de Velde, Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel, im Pan, III. Jahrg. 1897/8, p. 260 ff. Kunstgewerbliche Laienpredigten, Leipzig 1902, p. 137 ff. Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, p. 97 ff., 109 ff., 124 ff. Der neue Stil, in der Neuen Rundschau, Jahrg. 1906, p. 645 ff. Vom neuen Stil, Leipzig 1907, p. 21 ff., 51 ff. Neuerdings scheint van de Velde seine Kunsttheorie revidieren zu wollen. „Das fundamentale Prinzip von der unvermeidlichen Notwendigkeit aller Konstruktion, aller Formen, aller Gegenstände, das fundamentale Prinzip der modernen Auffassung, die nichts zuläßt, was nicht so wäre, wie es sein muß, was nicht als das erschiene, als was es erscheinen muß", wird danach durch gewisse psychische Faktoren — Sentimentalität und Sensibilität — modifiziert, die mit Vernunft und Logik nichts zu schaffen haben.

Ich habe mich oft gefragt, ob Karl Marx jene Ideen kannte? Wenn er ihnen begegnet ist, muß er sie mit Befriedigung begrüßt haben. Wunderbar fügen sie sich in den Kreis seiner Gedankengänge, die in der Organisation menschlicher Arbeit den entscheidenden Faktor aller Zweige der Kulturentwicklung zu erkennen glauben. Niedergerissen scheint die Schranke zwischen Arbeit und Kunst, das Zweckgebilde seiner Form nach fast zum Kunstwerk erhoben, künstlerisches Schaffen im wesentlichen dazu bestimmt, Arbeitsprodukte zu ästhetisieren. Und doch versagt diese Theorie. Gerade am Anfang der bildnerischen Entwicklung, an einem Punkte, wo wir besonders tief in den Schoß der Vergangenheit hinabblicken können, ist von jener engen Verwandtschaft zwischen Arbeit und Kunst nichts zu spüren. Nicht das geometrische Ornament, nicht einmal die naturalistische Tierzeichnung oder die gerundete Tierfigur, sondern die plastisch ausgeführte Menschengestalt bildet ihren Ausgangspunkt.

Die ältesten Kunstwerke, betont Riegl, waren plastischer Natur. Dementsprechend verlief die weitere Entwicklung. Da man die Naturwesen immer nur von einer Seite sah, lernte man sich mit dem Relief begnügen, das eben nur soviel vom plastischen Schein wiedergab, als das menschliche Auge brauchte. So gewöhnte man sich an die Darstellung in einer Fläche und gelangte zum Begriff der Umrißlinie. Endlich verzichtete man auf den plastischen Schein vollständig und ersetzte ihn durch die Modellierung mittels Zeichnung. Hiermit war die Linie als Element aller Zeichnung, aller Malerei, überhaupt aller in der Fläche bildenden Kunst erfunden. Diesen Schritt hatten die Troklodyten Aquitaniens bereits weit hinter sich, trotzdem ihnen die Fadenkreuzung der Textilkunst mangels eines Bedürfnisses nach den Erzeugnissen derselben noch völlig fremd gewesen sein müssen; denn sie wohnten in Höhlen und kleideten sich in Tierhäute. Kannten sie aber die Linie, so bedurfte es nur einer Zusammenstellung nach den Regeln des

Rhythmus und der Symmetrie, die ihnen vertraut waren. Wer Bärenzähne zum Schmuck nebeneinander reihte, mußte gleiches mit graviérten Linien zustande bringen. Das Geometrische, so schließt er, scheine hiernach nicht als materielles Produkt einer handwerklichen Technik, sondern als reine Frucht eines elementaren künstlerischen Schmückungstriebes [1]).

Die Kunst der heutigen Naturvölker weist in der gleichen Richtung. Weder als rein formale Spielereien, noch als Niederschlag technischer Prozeduren, besonders der Weberei, seien die geometrischen Linienkombinationen, wie sie sich bei ihnen finden, zu betrachten, sagt Konrad Lange, das Ergebnis der neueren Forschungen zusammenfassend. Dem widerspreche schon, daß sich durchaus nicht alle Elemente dieses geometrischen Stiles, wohl parallele Linienreihungen, Zickzackornamente, Schachbrettmuster, nicht aber Kreise, Spiralen, Schlangenlinien, aus textilen Vorgängen erklären lassen. Deshalb tue man besser, die Entstehung dieser Formen auf ein allgemeines ästhetisches Bedürfnis zurückzuführen, das Streben nach Naturnachahmung, indem man annehme, daß jene verfeinerte, schematisierte, stilisierte Naturformen, besonders tierischer Art, seien. Den Beweis hierfür gewinne man einer-

1) Alois Riegl, Stilfragen, Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893, p. 1 ff.: Der geometrische Stil, besonders 20 ff. Vgl. hierzu auch Moriz Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 vor Christus, Wien 1898, p. 24 ff., 38 ff. Ferner im allgemeinen Moriz Hoernes, Der diluviale Mensch in Europa, Braunschweig 1903. Edouard Piette, L'art pendant l'âge du renne, Paris 1907. Mit besonderer Rücksicht auf die germanische Ornamentik ist die entgegengesetzte Ansicht von Seesselberg vertreten worden. Vgl. dazu Friedrich Seesselberg, Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker unter besonderer Berücksichtigung der skandinavischen Baukunst, in ethnologisch-anthropologischer Begründung, Berlin 1897, p. 51 ff., bes. 56. „Die ältesten Nützlichkeitsgebilde aller Völker waren Flechtungen, Gefäße, Waffen, Hütten", heißt es hier. „Aus den Flechtungen und den ihnen verwandten Verwickelungen, Schnürungen und Kettungen haben sich dann auch die Ornamente (Meander-, Zickzackformen usw.) von selbst ergeben. Natureindrücke haben bei diesen Ornamentbildungen anfangs durchaus nicht mitgewirkt."

seits aus der Tatsache, daß auch die sicheren Nachahmungen von Menschen und Tieren, die auf Vasen mit dieser Ornamentik vorkommen, einen sehr geometrischen, schematisierten, stilisierten Charakter haben. Dann aber daraus, daß Naturvölker, die solche Ornamente ausführen, nach der eigenen Aussage der Künstler vielfach mit ihnen nichts anderes als Tiere oder Teile von solchen meinen. In der Tat gebe es ja Tiere, die man sehr leicht abkürzend als geometrische Linien oder Figuren darstellen könne, oder es gelte das wenigstens von einzelnen Teilen, wie z. B. Haaren, Zähnen, Krallen, Gräten, Schuppen, Fellzeichnungen usw. Bei häufiger Wiederholung und bei dekorativer Verwendung sei es dann leicht möglich gewesen, diese Formen so zu vereinfachen, daß sie völlig geometrischen Figuren glichen. Die Vorliebe für das Geometrische sei also aus dem Bedürfnis nach Vereinfachung entstanden, eine Vereinfachung, die sich namentlich bei häufiger dekorativer Wiederholung derselben Formen, also in der angewandten Kunst, habe ausbilden müssen[1]).

1) Konrad Lange, Das Wesen der Kunst, Berlin 1901, Bd. II, p. 195 ff. Ähnlich bemerkt Haddon, ohne den Einfluß der Arbeitstechnik grundsätzlich zu leugnen: „The vast bulk of artistic expression owes its birth to realism. The representations were meant to be life-like, or to suggest real objects. That they may not have been so, was owing to the apathy or incapacity of the artist or to the unsuitability of his materials. Once born, the design was acted upon by constraining and restraining forces, which gave it, so to speak, an individuality of its own." Als solche Kräfte wirken seiner Ansicht nach einmal „suggestion — a chance form or contour suggested a ressemblance to something else"; zweitens „expectancy — if a particular form or marking was natural to a manufactured object, the same form and analogous marking would be given to a similar object made in a different manner, and which was not conditioned by the limitations of the former". Vgl. Alfred C. Haddon, Evolution in Art, as illustrated by the life histories of designs, London 1895, p. 1 ff., 74 ff. Über das ganze Problem eine große Literatur. Vgl. insbesondere Carl von den Steinen, Unter den Naturvölkern Brasiliens, Berlin 1894, p. 258 ff., 277 ff. G. Thilenius, Ethnographische Ergebnisse aus Melanesien (Nova Acta, Abhdl. d. K. Leop.-Carol. Deutschen Akademie der Naturforscher, Bd. LXXX, Nr. 1 und 2), II. Teil, Halle 1903, p. 295 ff. Emil Stephan, Südsee-Kunst, Beiträge zur Kunst des Bismarck-Archipels und zur Urgeschichte der Kunst überhaupt, Berlin 1907, p. 4 ff., 48 ff. usw.

Wie immer man sich jede einzelne der empirisch nachweisbaren Kunstformen entstanden denken möge, von denen zweifellos manche auch auf technische Motive zurückzuführen sind, gerade was sie zu Kunstformen macht, hat mit dem bloßen Ablauf der Arbeitsprozesse nichts zu tun. Das geben heute selbst diejenigen zu, welche, wie Hörnes, die industrielle Tätigkeit auch jetzt noch als den eigentlichen „Nährboden der Ornamentik" bezeichnen. Das Schönheitsgesetz, das in unseren Augen das Wohlgefallen an den geometrischen Motiven ausschließlich begründe, bemerkt er, werde zuerst durch unbewußte Anwendung gefunden. Die Technik gewöhne das Auge, Figuren in rhythmischen Reihen zu sehen. Auch Naturdinge sehe man in der Regel in einer Mehrheit. Das Unvermögen, ein einzelnes Sinnbild der Größe des zu dekorierenden Gegenstandes anzupassen, führe ebenfalls zur Vermehrung der Elemente und damit zur Schaffung einer neuen Kunstweise. So entstehe denn das geometrische Ornament mit seiner ansprechenden Einfachheit und seiner Fähigkeit, sich leicht und dadurch gefällig über Flächen verschiedener Gestalt zu entwickeln. Erst damit erhebe es sich in die Region der Kunst, wie aus dem einfachen Lust- oder Klagelaut durch rhythmische Wiederholung eine Art Gesang entstehe. Beim Zusammenfügen der Materialien, beim Flechten des Korbes, beim Weben des Stoffes, beim Schichten der Mauer, sagt Conze, bilde sich ohne darauf gerichtete Absicht des Menschen das Muster, wie beim wiederholten Nebeneinandereindrücken des Bienenkopfes das System der Sechsecke der Bienenzellen entstehe. Der Mensch aber gehe über das Tier hinaus, indem er diese Formenwelt mit vielleicht schon instinktiv vorgebildetem Gefallen aufnehme, sie von der Notwendigkeit ihres technischen Ursprunges befreie, sie auf Werke von anderem Material als dem, in welchem sie entstanden sind, von den Körben auf Tongeräte und weiter in die Metallarbeit übertrage, sie variierend weiterbilde[1]).

1) Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, p. 26 ff. Alexander Conze, Über den Ursprung der bildenden Kunst, Sitzungsberichte

Was von der Ornamentik, das gilt von der Tektonik nicht minder. Gewiß hing die Wahl des Quadrates zur maßgebenden Raumeinheit des romanischen Baustiles ursprünglich mit der Unvollkommenheit der Bautechnik zusammen, über die man verfügte, so daß man immerhin sagen mag, daß die Raumgestaltung romanischer Bauten dadurch prädestiniert gewesen sei. Man vermochte nämlich nach ihrem damaligen Stande nur über quadratischer Grundlage zu wölben, und auch damit zunächst nur kleine Räume zu überdachen, deren Stützen nahe aneinanderstanden. Wenn nun dies „gebundene System" im Beschauer doch nicht das Gefühl öder Eintönigkeit, sondern vielmehr das der harmonischen Beschaulichkeit wachruft, so ist dies auf die künstlerische Gestaltungskraft zurückzuführen, die sich dieser gebundenen Technik frei zu bedienen wußte, um den Stimmungsgehalt einer Zeit architektonisch zum Ausdruck zu bringen, wo „der Mensch, eingespannt in klösterlichen und ständischen Zwang, zu einer individuellen Entwicklung nicht kam, sondern nur Wert hatte als Teil

---

der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Jahrg. 1897, p. 103, 107. Ferner Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunst, Freiburg u. Leipzig 1894, p. 111 ff. Auch er betont ausdrücklich das selbständige Wirken künstlerischer Kräfte schon auf niederer Kulturstufe. „Die Specksteinlampe der Eskimos", sagt er, „brauchte weder so regelmäßig geformt, noch so sauber poliert zu sein, um Licht und Wärme zu verbreiten, und die Körbe der Feuerländer würden ohne Zweifel nicht weniger brauchbar sein, wenn sie weniger regelmäßig geflochten wären." Anderseits führt große technische Fertigkeit durchaus nicht notwendig zu ästhetisch befriedigenden Ergebnissen. So haben die Ureinwohner Australiens, trotz ihrer wunderbaren Geschicklichkeit in der Handhabung der Waffen, ihrer großen Treffsicherheit im Schleudern der Speere und des für sie charakteristischen Bumerangs, ihrer ureigensten Erfindung, keinerlei künstlerische Leistungen von irgendwelcher Bedeutung aufzuweisen. Denn ihre Holzkeulen sind häßlich, ihre Schilde plump und unsymmetrisch, ihr Flechtwerk roh. Auch sind die Formen ihrer Geräte fast durchweg unschön und phantasielos; eine Verzierung daran fehlt entweder ganz oder befindet sich noch in den ersten Anfängen. Vgl. Richard Semon, Im australischen Busch und an den Küsten des Korallenmeeres, Reiseerlebnisse und Beobachtungen eines Naturforschers in Australien, Neu-Guinea und den Molukken, Leipzig 1896, p. 231 f.

eines großen, harmonisch unter Papst und Kaiser ruhenden Ganzen". Daß man es nachmals lernte, mit Hilfe des Spitzbogens über beliebigen Figuren, dem Rechteck, dem Dreieck usw., zu wölben, mußte den ganzen Grundriß der Anlage verändern. Nicht mehr brauchten auf ein Hauptschiffsjoch zwei kleine Nebenschiffsjoche zu entfallen. Ungebrochen konnte sich des Joches Breite durch den ganzen Kirchenraum erstrecken. Es entstand die sogenannte durchgehende Travee und mit den emporwachsenden Gewölben das Strebewerk. Und doch führte diese erhöhte technische Bewegungsfreiheit künstlerisch zu eher noch größerer Strenge in der räumlichen Gestaltung, indem man, dem Geist der Zeit entsprechend, die Stimmung ganz wesentlich aus der Folgerichtigkeit der Konstruktion erwachsen ließ. Ja, man endete in der Spätzeit der Gotik mit jenem „logischen Formalismus" in der Architektur, den man mit der Scholastik verglichen hat; nur war gerade dies ein deutliches Zeichen, daß man künstlerisch mit seiner Kraft zu Ende war[1]).

Darum wird auch die Umwälzung, wie sie sich im Laufe der letzten fünfzig Jahre in der Bautechnik vollzogen hat, an sich keine neue Blüte in der Baukunst herbeiführen. „Die Bauten der Zukunft", sagt Alfred Gotthold Meyer in seinem leider unvollendet gebliebenen Buche über die modernen Eisenbauten, „werden mit neuen Größen und neuer Helligkeit rechnen. Über die Masse wird das Eisen entscheiden, über die Helligkeit das Glas. Beide vereint, können neue Raumwerte schaffen, und auch ohne sie schafft das Eisen neue Linien." Inwieweit aber die technische Konstruktion sich zur architektonischen Kunstform erhebe, das hänge allein von der schöpferischen Kraft des Meisters ab. Daß dies der Fall sei, lehre schon das Problem der Errichtung

1) Zur kurzen Orientierung vgl. Adelbert Matthaei, Die deutsche Baukunst im Mittelalter, Leipzig 1899, p. 51 ff., 107 ff. Eine erschöpfende Darstellung in G. Dehio und G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, 2 Bände, Stuttgart 1892 und 1901.

eines einfachen eisernen Dachstuhles. Gewiß habe man mit rationeller Konstruktion auf wissenschaftlicher Basis zu beginnen. Daran anschließend aber bleibe eine gewisse Freiheit der Entscheidung. Beispielsweise sei beim Entwurf des Fachwerkträgers wohl die Anzahl der an einem Knotenpunkte zu vereinigenden Stäbe im „statisch bestimmten System" nach einer bekannten allgemeinen Formel beschränkt, aber über die Lage und Länge der Stäbe selbst enthalte diese Formel nichts. Für den Anblick könne also der Träger von vornherein voller oder leerer, massiger oder leichter werden. Gleiches gelte bei der Wahl der Querschnitte. Notwendig sei nur, daß dieser Stab für eine mindestens so und so große Druckbeanspruchung, jener für eine mindestens so und so große Zugbeanspruchung ausgebildet werde. Das Wie bleibe offen.

So sei denn die statische Rechnung auch beim einfachsten Nutzbau nur ein Weg, der zu den rechten Mitteln führe. Diese selbst müßten unbedingt auf ihm liegen, aber man könne sie auch jenseits jener Grenze suchen und finden, bei der die rechnende und konstruierende Verstandestätigkeit die Führung an die sinnliche Vorstellungskraft abgebe. Das geschehe in dem Augenblicke, wo sich die Zahlen und Linien vor der inneren Anschauung in das Wirklichkeitsbild des Eisengerüstes verwandeln. Dieser könne unfruchtbar bleiben, könne aber auch unmittelbar den Übergang zu künstlerischem Schaffen bieten. Er erfolge, sobald jenes Wirklichkeitsbild der inneren Anschauung an irgend einem Punkte, der nicht mehr nur der rationell notwendigen Konstruktion angehöre, auf deren Mittel, d. h. also zunächst auf die Rechnung, modifizierend zurückwirke. Rechnen im Eisenbau könne dann stilbildende Kraft erhalten. Noch ein Schritt weiter, und das „statische Gefühl" des genialen Konstrukteurs eile dem Rechnen voraus, das er nur mehr in seinen Dienst nehme. So hänge denn schließlich das Verhältnis der rechnenden Konstruktion zum Bauen, soweit dieses eine Kunst sei, doch immer nur von der persönlichen Kraft, vom Wollen

und Können des Meisters ab. Gewiß könne ohne Rechnen keine zuverlässige Eisenkonstruktion entstehen, durch Rechnen allein kein Kunstwerk [1]).

Wie wenig man Veranlassung habe, gerade vom Eisen einen neuen Stil zu erhoffen, insofern man etwa erwarten könne, neue Formen aus seinen technischen Bedingungen zu entwickeln, hat Fritz Schumacher schon in seiner Betrachtung über die Architektur auf der Pariser Weltausstellung von 1900 dargetan. Nicht neue Formen, nur neue Raumbildungen werde man erhalten. Und da das Eisen die Fläche, die es um den Raum herum bilde, nur linear zu gliedern vermöge, werde man gezwungen sein, auf neue Mittel zu sinnen, um diese Fläche künstlerisch zu beleben. Wo einfaches, ruhiges Aussehen durch die Konstruktion selbst nicht genügend erreichbar sei, meint Riedler, empfehle es sich, Verkleidungen anzuwenden, um die einfachsten Formwirkungen zu erhalten. Und Behrens verweist zur Bestätigung auf einen Brückenentwurf Theodor Fischers, der sich durch die vollständige Überdeckung des Stabwerks, die Verhüllung sämtlicher Konstruktionsteile mit Kupferblech auszeichne [2]). Übrigens haben die englischen Lokomotivfabriken diesen Weg schon längst beschritten. Sie haben, soweit das irgend möglich war, alle zur Kraftübertragung bestimmten Maschinenteile, Hebel und Kurbeln, Ventile und Röhren, den Blicken entzogen und damit namentlich ihren Schnellzuglokomotiven jenes elegante Aussehen verliehen, das sie von denen Frankreichs, Deutsch-

1) Alfred Gotthold Meyer, Eisenbauten, ihre Geschichte und Ästhetik, Eßlingen a. N. 1907, p. 29 ff., 53 ff., 69 ff., 81 ff., 95 ff., 109 ff., 156 ff.

2) Fritz Schumacher, Die Architektur und die Dekoration auf der Pariser Weltausstellung, in Graul, Die Krisis im Kunstgewerbe, p. 215 ff., bes. 221 ff. Vgl. auch E. von Bodenhausen, Van de Velde und die Eisenkonstruktion, in der Innendekoration, Bd. XIV, 1903, p. 237 ff. Carl Scheffler, Moderne Baukunst, Berlin 1907, p. 7 ff.: Stein und Eisen, bes. p. 14 ff. Auch er betont nachdrücklich, es sei nicht einzusehen, wie das Eisen Anlaß zu neuen Schönheitsbildungen geben könnte. Peter Behrens, Kunst und Technik, im Zeitgeist, Beiblatt zum Berliner Tageblatt vom 25. Januar 1909.

lands und der Vereinigten Staaten in künstlerischer Hinsicht so vorteilhaft unterscheidet.

Wenn also die Arbeit, indem sie mit Hilfe einer bestimmten Technik unsere Umgebung zweckmäßig gestaltet, spontan eine gewisse Formenwelt um uns entstehen läßt, die wie eine Naturlandschaft — man denke an die Mark oder an die Dolomiten — ohne unser Zutun einen so einheitlichen Charakter gewinnen kann, daß man im allgemeinsten Sinne vielleicht sogar von ihrem „Stile" reden mag, mit einem Kunstwerk ist sie darum noch nicht auf eine Stufe zu stellen. Selbst dann nicht, wenn, was keineswegs notwendig der Fall zu sein braucht, jene Formenwelt unser lebhaftes Wohlgefallen erregen sollte. Daß Nützlichkeit eine der Hauptquellen der Schönheit ist, lehrt Adam Smith, sei von jedermann beobachtet worden, der mit einiger Aufmerksamkeit erwogen habe, worin das Wesen der Schönheit bestehe. Die Zweckmäßigkeit eines Hauses wie seine Regelmäßigkeit gewährten dem Beschauer Vergnügen, wie er sich anderseits verletzt fühle, wenn er das Gegenteil gewahre, wenn er z. B. einander entsprechende Fenster von verschiedener Form, oder die Türe nicht genau in der Mitte des Gebäudes angebracht finde. Daß die Eigenschaft eines Systems oder einer Maschine, den Zweck zu erfüllen, für den sie bestimmt, dem Ganzen einen gewissen Reiz, eine gewisse Schönheit verleihe, ja ihre bloße Vorstellung und Betrachtung angenehm mache, sei so offenkundig, daß niemand dies übersehen habe. Und er fügt, diese Gedanken weiter ausspinnend, noch die interessante Bemerkung hinzu, daß „diese Zweckmäßigkeit, diese glückliche Gestaltung irgend eines Gewerbserzeugnisses eventuell sogar mehr geschätzt werde, als der Zweck selbst, für den es bestimmt gewesen"[1]).

1) Adam Smith, The theory of moral sentiments, London 1790, Vol. I, p. 451 ff. Den Anblick einer schönen Landschaft so überaus erfreulich zu machen, trage unter anderem auch die durchgängige Wahrheit und Konsequenz der Natur bei, bemerkt Schopenhauer. Weil sich hier alles so durchgängig folgerecht, genau regelrecht, zusammenhängend und skrupellös richtig zeige, mache sie einen durchaus befriedigenden Eindruck.

Weil ihre Möbel so praktisch sind, weil ihr Silberservice, ihre Eisenarbeiten usw. so zweckmäßig sind, darum erscheinen sie uns schön, darum sind sie schön, sagt Bode von den Produkten der amerikanischen Großindustrie. Aber diese Schönheit, das ist mit besonderer Klarheit bereits von Schiller hervorgehoben worden, beweist noch gar nichts für ihre künstlerische Qualität.

„Als Kunst", so schreibt er einmal an Körner, „steht die schöne Kunst unter technischen Regeln, welche man ja nicht mit den ästhetischen verwechseln darf. Jedes Produkt der schönen Künste nämlich ist immer zugleich die Ausführung eines objektiven Zweckes, und die Schönheit an demselben ist bloß eine Eigenschaft dieser Ausführung. Jener objektive Zweck unterwirft es bestimmten Regeln, welche sich ebenso leicht wie die Regeln zu den mechanischen Künsten bestimmen lassen. Die Beobachtung dieser Regeln kann aber einem Werke der schönen Kunst bloß das Verdienst der Wahrheit verschaffen, wenn es eine Nachahmung der Natur sein soll, oder wenn es nur einer Idee und keinem Naturprodukt gemäß sein soll, wie z. B. bei architektonischen Werken, das Verdienst der objektiven Zweckmäßigkeit, Brauchbarkeit. Aber sehr oft geschieht es, daß man ein Urteil des Geschmackes zu fällen glaubt, wenn man bloß über diese technische Vollkommenheit urteilt, und daher rührt es, daß man in den Begriff der Schönheit Eigenschaften aufgenommen hat, welche bloß der Wahrheit und Brauchbarkeit gelten"[1]).

Also, nicht seine Zweckmäßigkeit an sich verleiht einem Gebrauchsgegenstande ästhetischen Wert, sondern „daß diese Bestimmung in die Seele des Werkes aufgenommen erscheint", daß es „etwas wie ein Gefühl seiner Bestimmung in der Form zum reinen Ausdruck kommen läßt"[2]), was, wie

1) Schillers Briefwechsel mit Körner, herausgeg. von Karl Goedecke, Leipzig 1878, Bd. II, p. 92.

2) Oskar Kohnstamm, Kunst als Ausdruckstätigkeit, München 1907, p. 85.

eine jahrtausendlange Erfahrung zeigt, in der allerverschiedensten Weise geschehen kann. So ist es denn richtig, wenn Riegl auch die Werke der angewandten Kunst als das Ergebnis eines bestimmten und zielbewußten Kunstwollens bezeichnet, das sich im Kampfe mit Zweck, Material und Technik durchzusetzen habe. Denn diesen drei Faktoren komme nicht etwa eine positiv schöpferische Rolle zu, wie man gemeint, sondern vielmehr eine negativ hemmende. Sie bildeten gleichsam die „Reibungskoeffizienten" innerhalb des Gesamtproduktes[1]). In welchem Grade dies der Fall ist, wird erst zu untersuchen sein, wenn die besondere Eigenart der künstlerischen Tätigkeit als solcher hinreichend festgestellt ist, wobei es sich im Rahmen dieser Arbeit selbstverständlich nicht um eine erschöpfende Analyse dieses schwierigen Problems, sondern nur um die Hervorhebung der für die folgenden Betrachtungen wichtigsten Punkte handeln kann[2]).

„Der Mensch, welcher ein Gerät formt und verziert", sagt Hoernes, „oder es so gestaltet, daß es in seiner Gesamtform einem Gebrauchszweck entspricht, in seinen einzelnen Teilen aber noch eine andere Bedeutung durchblicken läßt, vollzieht im ersten Teile der Arbeit eine praktische, im zweiten eine künstlerische Tätigkeit. Es ist im Wesen dasselbe, als wenn ein tapferer Stamm zuerst den Feind zurückschlägt und dann einen Siegestanz aufführt. Das Ornament ist gleichsam der Siegestanz seiner Hände auf dem behaupteten Schlachtfeld. Der primitive Mensch kann sich keines Ereignisses freuen, ohne es zu feiern. Durch das Ereignis selbst wird ein Kraftüberschuß frei, welcher technisch in der Richtung verläuft,

---

1) Alois Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie nach Funden in Österreich-Ungarn, Wien 1901, p. 5.

2) Die Kunst ist eine Einheit, die Herausbildung der einzelnen Künste erst ein Ergebnis der geschichtlichen Entwicklung. Auch die Scheidung zwischen „freier" Kunst und Bedürfniskunst, oder Gewerbekunst, oder angewandter Kunst usw. ist für eine grundsätzliche Untersuchung unfruchtbar. Wo ist die Grenze? Es handelt sich eben nicht um qualitative, sondern um graduelle Unterschiede.

die ihn geweckt und hervorgerufen. So knüpft sich an die Vorbereitung zum Kampf, den Friedensschluß, eine glückliche Jagd, die Jünglingsweihe und ähnliche Ereignisse der Tanz. Auch die Anfertigung der Waffe, des Werkzeuges, des Hausgerätes bringt einen Zuwachs, eine Bereicherung, die einen Kraftüberschuß entbindet, eine Steigerung der Tätigkeit hervorruft oder rechtfertigt“[1]). So groß nun die Wandlungen sind, die sich seit jener frühen Zeit im Menschendasein vollzogen haben, der Ausgangspunkt künstlerischer Tätigkeit ist anscheinend der gleiche geblieben. Ein „Empfindungszustand“, eine „Gefühlsstimmung“, eine „Geistesatmosphäre“ von besonderer Art, die zur Entladung drängt, ist notwendig, wenn Kunstwerke entstehen sollen[2]).

„Ich glaube, es ist nicht immer die lebhafte Vorstellung eines Stoffes, sondern nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang nach Ergießung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt“, sagt Schiller. Das Musikalische eines Gedichtes schwebe ihm weit tiefer vor der Seele, wenn er sich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den er oft kaum mit sich einig sei. „Was mich antrieb, die Künstler zu machen, ist gerade weggestrichen, als sie fertig waren. So war es beim Carlos selbst.“ Und

---

1) Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst, p. 26.

2) Die Äußerungen der Künstler sind in dieser Hinsicht oft unklar, da sie entgegen der Terminologie der modernen Psychologie nicht scharf zwischen den Empfindungen und Vorstellungen und den Gefühlen unterscheiden. Tatsächlich handelt es sich hier um Gefühle im strengen Sinne, weil nur diese zu Ausdrucksbewegungen drängen, einerlei nun, ob sie isoliert vorkommen, oder verschmolzen mit Empfindungen oder Vorstellungen. Vgl. zur allgemeinen Orientierung Hermann Ebbinghaus, Grundzüge der Psychologie, Bd. I, Leipzig 1905, p. 432 ff., 547 ff., 564 ff. Zur Psychologie der Kunst im besonderen Oskar Kohnstamm, Kunst als Ausdruckstätigkeit, biologische Voraussetzungen der Ästhetik, München 1907, p. 20 ff. Ferner Conrad Fiedler, Schriften über Kunst, herausgegeben von Hans Marbach, Leipzig 1896, p. 183 ff.: Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit. Ernst Grosse, Kunstwissenschaftliche Studien, Tübingen 1900, p. 17 ff.: Das Wesen der Kunst; p. 47 ff.: Das Wesen des Künstlers.

auch an Goethe schreibt er: „Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand, dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.“ Was für den Künstler diese „Stimmung“ bedeutet, die für jede einzelne Dichtung, ja unter Umständen für jeden einzelnen Gedichtteil, besonders erwartet werden muß, und auf die man sich bis zu einem gewissen Grade vorbereiten kann, indem man aufsucht, was sie fördert, und meidet, was sie stört, wird namentlich von Goethe eingehend erörtert[1]). Und auch die Bildner, die mit Äußerungen über die geheimen Triebkräfte ihres Schaffens sparsamer sind, lassen die gleiche Auffassung wenigstens durchblicken. „Alle meine Werke sind aus der Verschmelzung irgend einer seelischen Veranlassung mit einer zufälligen Anschauung entstanden“, sagt Feuerbach. „Was bedeutet die korrekteste Zeichnung, der virtuoseste Vortrag, die blendendste Farbe, wenn ihnen zu diesen äußerlichen Vorzügen das Innerliche, die Empfindung fehlt?“ fragt Liebermann. Und Stauffer-Bern antwortet: „Deine Empfindung, welche Du in das tote Material hineinlegst, macht das Kunstwerk aus, welches eigentlich nur das Medium ist, um Dein Empfinden anderen mitzuteilen“[2]).

1) Schillers Briefwechsel mit Körner, Bd. I, p. 452. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, herausgeg. von Houston Stewart Chamberlain, Jena 1905, Bd. I, p. 170, 177, 369 f., 378, 381, 385, 392, 401, 411, 482, 488, 498; Bd. II, p. 100 ff., 126, 154 usw. Bezeichnend ist es, wenn Goethe von seinem Gedicht „Der Fischer“ sagt, es sei ja in dieser Ballade bloß das Gefühl des Wassers ausgedrückt, das Anmutige, was uns im Sommer locke, uns zu baden; weiter liege nichts darin. Vgl. J. P. Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, herausgeg. von Adolf Bartels, Leipzig 1902, Bd. I, p. 72.

2) Anselm Feuerbach, Ein Vermächtnis, Wien 1902, p. 82. Karl Stauffer-Bern, Sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte, dargestellt von Otto Brahm, Leipzig 1903, p. 70, 112, 165, 167, 247 usw. Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei, in Der neuen Rundschau, 15. Jahrgang 1904, Bd. I, p. 372 ff., bes. 372. Vincent van Gogh, Briefe, Berlin (?), p. 10, 17 usw.

In der Tat: „L'expression est tout l'art", wie Stendhal richtig gesagt hat. „Ein Gemälde ohne Ausdruck ist nur ein Bild, um unsere Augen einen Moment zu ergötzen. Zweifellos muß der Maler das Kolorit, die Zeichnung, die Perspektive usw. beherrschen, sonst ist er kein Maler. Aber sich bei einer dieser subalternen Fertigkeiten aufzuhalten, heißt schmählich Mittel und Zweck verwechseln, seinen Beruf verfehlen"[1]). Ist nun alle Kunst Ausdruckstätigkeit, worin sich die Künstler wenigstens einig zu sein scheinen, so ist doch nicht alle Ausdruckstätigkeit Kunst. Dazu wird sie erst, „wenn sie zu selbständiger und verständlicher Erscheinung gelangt". Und selbst dieses genügt noch nicht. Die wohlgetroffene Photographie eines Lachenden, sagt Kohnstamm, ist noch kein Kunstwerk. „Der Gefühlskomplex, der den Gegenstand des Kunstwerks bildet und in ihm zum Ausdruck kommt, ist immer nur der Gehalt desselben. In der Formung des Ausdruckmaterials vollzieht sich erst diejenige Erlösung vom kausalen Drang des lebendigen Geschehens, in welchem die künstlerische Tat besteht"[2]). So haben schon unsere Klassiker gedacht. „Jeden, der imstande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so daß dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiße ich einen Poeten, einen Macher", sagt Schiller. „Es leben jetzt mehrere soweit ausgebildete Menschen, die nur das ganz Vortreffliche befriedigt, die aber nicht imstande wären, auch nur etwas Gutes hervorzubringen. Sie können nichts machen, ihnen ist der Weg vom Subjekt zum Objekt verschlossen; aber eben dieser Schritt

---

1) De Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, Paris (?), p. 90. Vgl. auch Eugène Delacroix, Mein Tagebuch, Berlin 1903, p. 63, 129. Rudolf Schick, Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin, Berlin 1901, p. 13, 52, 92, 120. Liebermann, Die Phantasie in der Malerei, p. 374 f. Van Gogh, Briefe, p. 43. Leo N. Tolstoj, Was ist Kunst, Leipzig 1902, p. 63 ff., bes. 69. Oscar Wilde, Intentions, Leipzig 1905, p. 130 ff.

2) Kohnstamm, Kunst als Ausdruckstätigkeit, p. 51.

macht mir den Poeten.“ Den Künstler, wie wir hinzufügen können. Denn „wem unter seinen Händen das tote Material lebendig wird“, sagt Riemerschmid, „so daß es eine Art Seele bekommt, und daß es dann wie von selber seine eigenste Form sucht, auf Reize antwortet, wächst und wird, der ist ein Künstler“ [1]).

Wie in einem traumhaften Zustande „nachtwandlerischen Schlafens“, spontan oder von äußeren Anregungen ausgelöst, zunächst jene „dunkle, aber mächtige Totalidee“ des Werkes entsteht, die allem Technischen vorhergeht; wie diese sich durch das Walten der künstlerischen Phantasie, „die alles packt, verbindet, neu schafft, knetet und in eigener Form, Manier wieder hinstellt“, zu immer größerer Klarheit durchringt; wie dann endlich in besonnenem Schaffen jene „Vorstellung der ideellen Form für die reelle Erscheinung“, durch Künstlerhand im Stoff verkörpert, ein selbständiges Leben gewinnt, „bleibt ewig Geheimnis“. Mag immerhin dieser Prozeß in den zeitlichen Künsten, in Tanz, Musik und Dichtkunst, anders als in der Malerei, Plastik und Tektonik, den räumlichen Künsten, verlaufen; wie die Phantasie, als schöpferisches Grundprinzip des Geisteslebens, für alle Künste dieselbe ist, so bleibt bei aller Verschiedenheit der Ausdrucksmittel das Ergebnis künstlerischen Schaffens im letzten Grunde überall das gleiche. Denn „diese Figuren, diese Gegenstände, die scheinbar die Sache selbst sind, sind nur eine feste Brücke, auf welche sich die Phantasie stützt, um bis in die geheimnisvolle und tiefe Empfindung einzudringen, für die die Formen gewissermaßen die Hieroglyphen sind“, so daß die Werke der bildenden Kunst, obwohl faß- und tastbar, doch deshalb nicht materieller sind als die der Poesie und Musik, und „die Kunst an einem Gemälde genau ebenso nur dem inneren

1) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. II, p. 400 ff. Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, p. 35.

Auge wahrnehmbar ist, wie die an einem Musikstück nur dem inneren Ohr“ [1]).

Sein „Repertoire“ (Fromentin), seine „Klaviatur“ (Whistler), sein „Alphabet“ (Stauffer-Bern) ist dem Künsler die Natur; nichts weiter. Darum kommt es, wie Goethe gesagt, auch nicht darauf an, was für Gegenstände der Künstler bearbeitet, sondern vielmehr, in welchen Gegenständen er nach seiner Natur das innere Leben erkennt und welche er wieder nach allen Wirkungen ihres Lebens hinstellen kann. „Sieht er durch die äußere Schale ihr innerstes Wesen, rühren sie seine Seele auf den Grad, daß er in dem Glanze der Begeisterung ihre Gestalten verklärt sieht, hat er Übung des Pinsels und Mechanisches der Farben genug, um sie auch so hinzustellen, so ist er ein großer Künstler. Der Gegenstand sei, welcher er wolle, durch diese Kraft entzücken uns die geringsten. Ein Blumengefäß, ein gesottener Hummer, ein silberner Kelch, ein Felsstück, eine Ruine, eine Hütte bleiben durch Jahrhunderte der Abgott so vieler Liebhaber.“ Denn „in der Kunst ist die Persönlichkeit alles“ [2]),

Et devant l'art infini,
Dont jamais la loi ne change,
Le nielle de Cellini
Vaut le bloc de Michel-Ange.

So ist die Kunst eine Lebenstätigkeit von besonderer Art, die sich jenseits alles zweckhaften Handelns abspielt. Die Freiheit ist ihr Element auch da, wo sie auf den ersten Blick gebunden erscheint. Denn die technische Manipulation, durch welche das Kunstwerk entsteht, wird zur Notwendigkeit

---

1) Delacroix, Mein Tagebuch, p. 129. Van Gogh, Briefe, p. 17 f. Liebermann, Die Phantasie in der Malerei, p. 373. Vgl. auch die zerstreuten Bemerkungen in Max Liebermann, Degas, Berlin 1899, und Jozef Israels, Berlin 1901.

2) Das gilt für die Kunst überhaupt, gleichgiltig, ob der einzelne Künstler bei seinem individuellen Schaffen das Fühlen aller, oder vieler anderen, oder, wie in Zeiten höchster Differenzierung, nur seiner selbst zum Ausdruck bringt.

für den künstlerischen Geist, wenn er das Bedürfnis fühlt, was in ihm lebt, zum höchsten Dasein zu bringen. „Von Anbeginn hat es ja der geistige Vorgang im Künstler mit nichts anderem zu tun als mit demselben Stoff, der im Kunstwerk in die sichtbare Erscheinung tritt“ [1]). Darum ist es kaum zu verstehen, wie jene „auf ein äußeres Ziel gerichtete Tätigkeit des Menschen“, die wir als Arbeit bezeichnen, mit ihr einen Bund eingehen sollte, wo die Form durch den Zweck, den Stoff, die Technik von außen her erzwungen, nicht als Ausdruckswert von innen her schöpferisch entwickelt erscheint. In der Tat sind beide wenigstens vom Künstler meist als Gegensätze betrachtet worden. Und gerade die Gegenwart, die uns den Genius in einsamer Größe schaffend, die Massen ein freudlos Tagewerk vollbringend zeigt, mußte dazu verleiten, was nur das Werk geschichtlicher Kräfte, als notwendige Erscheinung aller Zeiten hinzu stellen [1]).

„Im Anfang“, sagt Whistler, „zog der Mensch jeden Tag hinaus, einige in den Kampf, einige auf die Jagd, andere wieder, um das Feld zu bestellen und umzugraben, alle, um zu gewinnen und zu leben, oder zu verlieren und zu sterben; bis daß sich einer unter ihnen fand, der anders war als die übrigen, deren Bestrebungen ihn nicht anzogen. Und so blieb er daheim bei den Zelten mit den Weibern und zeichnete mit brandgeschwärztem Stabe seltsame Bilder auf einen Kürbis. Dieser Mann, der keine Freude hatte an der Lebensweise seiner Brüder, der nichts zu erobern begehrte und auf dem Felde müssig ging, dieser Zeichner zierlicher Muster, dieser Erfinder des Schönen, der in der Natur rings umher sonderbare Linien entdeckte, wie man Gestalten im Feuer erblickt, dieser abseits Träumende war der erste Künstler. Und wenn nun die Leute vom Felde und aus der Ferne heimkehrten, nahmen sie den Kürbis — und tranken daraus.

---

1) Fiedler, Schriften über Kunst, p. 60.

Und alsbald trat zu diesem Manne ein anderer, und mit der Zeit mehr, gleichen Wesens, auserwählt von den Göttern — und so schufen sie miteinander; und bald formten sie aus gefeuchteter Erde Gebilde ähnlich jenem Kürbis. Und mit der Schöpferkraft, diesem Erbstück des Künstlers, gingen sie jetzt über das erbärmliche Vorbild der Natur hinaus, und das erste Gefäß ward geboren in herrlicher Wohlgestalt. Und die Arbeiter pflügten und waren durstig; und die Helden kehrten von neuen Siegen heim, um sich zu ergötzen und Feste zu feiern; und alle tranken gleichmäßig aus der Künstler Trinkschalen, den kunstvoll gebildeten, ohne doch dabei des Handwerkers Stolz zu beachten und sein Entzücken über sein Werk zu begreifen. Denn sie tranken aus der Schale nicht aus Wohlgefallen, nicht weil sie sie schön fanden, sondern wahrlich, weil es keine andre gab!“ [1])

So malt sich das Bild von der Entstehung der Kunst in eines Künstlers Haupte. Der Wirklichkeit entspricht es nicht. Wird doch auch hier ein Zustand sozialer Differenzierung, den wir als das Ergebnis jahrtausendlanger Entwicklung zu betrachten haben, willkürlich an deren Anfang zurückverlegt. Es gebe nur eine Art der menschlichen Tätigkeit, welche Arbeit, Spiel und Kunst in sich verschmelze, lehrt Bücher von jener Frühperiode. In dieser ursprünglichen Einheit der geistig-körperlichen Betätigung des Menschen erkenne man zwar bereits die spätere wirtschaftlich-technische Arbeit, die Hauptformen des Spieles und alle Künste, sowohl diejenigen der Bewegung als auch diejenigen der Ruhe, in ihren Keimpunkten eingeschlossen. Noch aber handle es sich um eine rein instinktive Lebensbetätigung, die allen Menschen in gleichem Maße eigentümlich sei und erst später in ihre Elemente zerfalle. Wie nun die zeitlichen Künste, Musik, Tanz und Dichtkunst, beim Vollzuge rhythmisch gegliederter Arbeit zutage treten, so erscheinen die räumlichen, Malerei und Bild-

---

1) Whistler, The gentle art of making enemies, p. 139 ff.

nerei, und zwar vorwiegend als Kosmetik und Ornamentik, in den Arbeitsprodukten verkörpert[1]).

„Es ist wohl kaum zuviel gesagt, wenn man behauptet hat", betont derselbe Gewährsmann, „daß kein Lebensbedürfnis von den Naturvölkern eine solche Menge langwieriger Arbeitsverrichtungen erfordert, wie das Bedürfnis des Schmuckes: das Ordnen des Haares, die Bemalung des Körpers, das Tätowieren, die Anfertigung zahlloser Nichtigkeiten, mit denen sie die Gliedmaßen verzieren. Dieselbe Neigung zu künstlerischer Ausgestaltung und Ausschmückung betätigen sie bei der Anfertigung fast aller Gegenstände dauernden Gebrauchs." Und wo es das Material irgend gestatte, sei eine Neigung und ein Geschick für bildnerische Behandlung betätigt, die ebenso sehr wegen der Mühsal der Ausführung als wegen der Geduld, die sie erforderte, unser höchstes Erstaunen errege. Zahlreich sind die Beispiele, die sich zur Beleuchtung des Gesagten aus überseeischen Reiseberichten anführen ließen. Nur einige wenige, besonders charakteristische seien erwähnt.

„Es ist schwer zu verstehen", sagt Carl von den Steinen von den Indianern Zentralbrasiliens, „daß Leute, die keine Kleidung, kein Metall, keine Haustiere, nicht einmal Hunde, keine der bekannteren Nutzpflanzen, außer Mandioca, Mais, Baumwolle, Tabak, Bohnen, keine berauschenden Getränke, keinen Gottesbegriff, keinen religiösen Kult, selbstverständlich keinen schriftlichen Ausdruck irgendwelcher Art kennen, trotz alledem in Ruhe und Behaglichkeit leben, ja in der Tat, ich darf es sagen, einen gewissen Komfort besitzen und entschiedene Kunstliebe an den Tag legen. Das Vergnügen an künstlerischer Betätigung ist bei allen Indianern lebhaft ausgesprochen. Sie haben geradezu eine Sucht, alle Gebrauchsgegenstände zu bemalen, eine Leidenschaft für das Kunst-

---

1) Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunst, Freiburg und Leipzig 1894, p. 31 ff, 51 ff., 111 ff. Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus, Leipzig 1902, p. 1 ff., 397 ff. Die Entstehung der Volkswirtschaft, Tübingen 1907, p. 27 ff.

handwerk.“ An Gebrauchswaffen, Bogen und Pfeilen seien allerdings gemalte Muster kaum anzubringen. Auch das Wurfholz werde nur durch Umflechtung verziert. Dagegen zeigten Kanoes und Ruder, Mandiocagrabhölzer und Spinnwirtel, Trinkschalen und Kalebassen, sowie die Produkte der Keramik, sämtlich reiche Verzierungen. Besonders aber sei aller Festputz, soweit er geeignete Flächen darbiete, ausnahmslos mit Ornamenten bedeckt. Außer den Masken seien dann besonders die großen Sitzschemel zu erwähnen, die sie mit unglaublicher Ausdauer aus einem Stamme schnitzten, und denen sie die Formen von Jaguaren, Affen oder Geiern und anderen Vögeln verliehen. Selbst die in den Hütten aufbewahrten Vorräte, wie die zahlreichen Maiskolben, seien oft zu Vögeln und anderen Figuren verarbeitet, das Bienenwachs, schwarz und rot bemalt, in Form kleiner Vögel, Eidechsen usw. darin aufgehängt[1]).

Viel höher noch stehen künstlerisch nach Semons Schilderung die unbekleideten Wilden Neu-Guineas, obwohl ihre Kultur im allgemeinen das Niveau der neolithischen Periode Europas nicht überragt. Alle ihre Werkzeuge seien aus Holz, und Stein, Muscheln und Knochen gebildet, die Gewinnung und Bearbeitung irgend eines Metalls ihnen unbekannt. Betrachte man aber ihre primitiven Holz- und Steingerätschaften, ihre Gefäße aus Kürbis oder Kokosnußschale, so sehe man einen siegreichen Geschmack alles, auch das Kleinste, durchdringen. „Wenn man hunderte von Gebrauchsgegenständen der Papuas durchmustert, so wird man selten oder nie einen einzigen finden, welcher nicht durch irgend eine kleine Verzierung Zeugnis für den Schönheitssinn seiner Verfertiger ablegt, nicht etwas an sich trägt, was über die gewöhnliche Nützlichkeit hinausgeht. Zu bewundern ist in erster Linie

1) Carl von den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens, Berlin 1904, p. 270 ff. Vgl. ferner den Bericht desselben Schriftstellers über seine zweite Shingú-Expedition, in den Verhandlungen der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin, Bd. XV, 1888, p. 369, bes. 376 f., 386.

die Vielgestaltigkeit und der Abwechslungsreichtum der Muster, ein Beweis, wie schöpferisch die Phantasie dieses Naturvolkes sein primitives Material zu behandeln versteht. Gegenstände, die, wie die Ruder, nur wenig verziert sind, imponieren uns doch in der Zierlichkeit und Anmut ihrer Form; ebenso die Schäfte der Steinbeile. Verschwistert mit diesem Formensinn findet sich überall eine ebenso lebhafte wie geschmackvolle Farbenfreudigkeit. Ich müßte bunte Abbildungen geben", schließt der Bericht, „um eine rechte Vorstellung davon zu erwecken, in wie anmutiger Weise die Papuas die Federn der Paradiesvögel, bunter Papageien und Kasuare, sowie die Schwänze der Beuteltiere zu diadem- oder agraffenartigem Kopfschmuck oder zur Verzierung ihrer Geräte und Waffen zu benutzen verstehen"[1]).

So hoch man nun die Papuas unter den primitiven Künstlern stellen mag, eine Ausnahme bilden sie keineswegs. Ganz allgemein hat Stephan erst jüngst wieder von den Südseevölkern berichtet, es gebe bei ihnen nur wenige Dinge, die nicht in irgend einer Weise künstlerisch verziert seien, nachdem Thilenius im besonderen von den Bewohnern des Bismarckarchipels erzählt, daß ihre Häuser, Boote und Gerätschaften fast sämtlich figürlichen Schmuck trügen, so daß man oft vor der Frage stehe, ob zumal die naturalistischen Arbeiten nur Ornamente und nicht vielmehr selbständige Werke seien. Kaum ist es nötig, in dieser Hinsicht auf die verblüffende Schnitzkunst der neuseeländischen Maoris zu verweisen, deren Blüte allerdings bereits der Vergangenheit angehört. Wo endlich, wie bei einigen der primitivsten Gruppen, eine eigentliche Ornamentik noch fehlt, legt wenigstens die saubere und

---

1) Semon, Im australischen Busch und an den Küsten des Korallenmeeres, Reiseerlebnisse und Beobachtungen eines Naturforschers in Australien, Neu-Guinea und den Molukken, p. 425 ff. Haddon, Evolution in art, p. 11 ff. C. J. Praetorius, Decorative art in New-Guinea, in The Studio, Vol. XXV, 1902, p. 95 ff., Vol. XXX, 1903, p. 5 ff.

gefällige, ja elegante Ausführung der Waffen und Geräte Zeugnis von dem ersten Erwachen eines Kunstsinnes ab[1]).

Nicht anders haben wir uns das Kunstschaffen unserer Vorfahren zu denken. Zwar behauptet Tacitus, daß sie mit unförmigem Material und ohne Bedacht auf Schönheit und Anmut gebaut, gesteht aber gleichzeitig, daß sie einige Stellen ihrer Häuser mit einer reinen und leuchtenden Erdart bestrichen, so daß es wie Malerei und Farbenzeichnung ausgesehen. Auch erwähnt er die mit erlesenen Farben ausgezeichneten Schilde, die mit seltenem Pelzwerk verbrämten Felle der Männer und die leinenen, mit Purpurstreifen verzierten Gewänder der Frauen[2]). Und diese ersten Keime gelangten bald zu reicherer Entfaltung auch da, wo, anders als in der Steinarchitektur, Plastik und Malerei, von einer entscheidenden Einwirkung der Antike auf die Kunst der Germanen keine Rede sein kann. Unberührt blieben davon ihre bereits blühenden nationalen Kunstzweige: die Holzbaukunst im großen und kleinen, das Kunstgewerbe, soweit es bisher schon zum Schmucke der Menschen und zur Zierde des Alltagslebens gedient hatte, also alles, was sich auf Kleidung, Bewaffnung und Ausrüstung des Leibes und der Haustiere, insbesondere des Pferdes, Ausstattung der Geräte, der Wagen und der Hütten, des Holzhauses und der Holzgebäude bis zur Königshalle bezog. „Solches war längst ausgestaltet und besaß nicht nur herkömmliche, sondern auch durchgebildete, reiche, sogar prachtvolle Formen, bildete eine vollständige

---

1) Stephan, Südseekunst, p. 6. Thilenius, Ethnographische Ergebnisse aus Melanesien, II. Teil, p. 298. Augustus Hamilton, The art workmanship of the Maori Race in New-Zealand: a series of illustrations from specially taken photographs with descriptive notes and essays on the canoes, habitations, weapons, ornaments and dress of the Maoris, Dunedin and Wellington (N. Z.), 1896 ff. C. J. Praetorius, Maori Houses, in The Studio, Vol. XXII, 1901, p. 18 ff.; Art in the Solomon Islands, ebenda, Vol. XXXIV, 1905, p. 118 ff.

2) Tacitus, Germania, Cap. 6, 16, 17.

Welt für sich, die engere Kunstwelt des zuerst wandernden, dann seßhaften, zuerst nur jagenden und viehzüchtenden, dann auch den Acker bebauenden Germanen in den Stammsitzen oder in den ersten eroberten südlichen Ländern“ [1]).

So scheint auf niederer Kulturstufe von jener scharfen Scheidung zwischen Arbeit und Kunst, wie sie besonders für die Gegenwart charakteristisch ist, keine Rede zu sein. Und unter den Ursachen, die ihrer Ausbildung entgegenwirken, steht die Arbeitstechnik mit an erster Stelle. Schon Bücher hat ihre Gestaltung bei den Naturvölkern als „durchaus individuell“ bezeichnet. Zu jeglicher Stoffveredelung, sagt er, stehen dem Menschen zunächst nur seine Gliedmaßen zur Verfügung. Ihre Einwirkung ist eine unmittelbare. Denn es gibt keinerlei künstliche Hilfsmittel, durch welche eine Umsetzung der Muskelbewegungen stattfinden könnte. Zugleich aber ist jede Arbeitsbewegung eine vollkommen willkürliche, lediglich durch die natürlichen Organe des Körpers bedingte. Auch die Erfindung der ersten Werkzeuge ändert hieran nicht viel. Sind sie doch zunächst nur eine Vervollkommnung der Gliedmaßen in derjenigen Eigenschaft, welche für den Arbeitsprozeß am wichtigsten ist. Zwar wird das Werkzeug zwischen den menschlichen Körper und den Stoff eingeschoben, aber die Bewegungen des ersteren wirken noch immer unmittelbar auf den letzteren; der arbeitende Mensch reguliert diese Bewegungen noch immer selbständig; sie sind durchaus in seinen Willen gestellt; ihr räumliches Ausgreifen, ihre Dauer, ihre

---

1) Vgl. Karl Theodor von Inama-Sternegg, Deutsche Wirtschaftsgeschichte, Bd. I, Leipzig 1879, p. 132 ff., bes. 143 f. J. J. A. Worsaae, The industrial art of Denmark, from the earliest times to the Danish conquest of England, London 1882, bes. Part I, p. 9 ff., 13 ff. Hans Hildebrand, The industrial art of Scandinavia in the pagan time, London 1883. Seesselberg, Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker unter besonderer Berücksichtigung der skandinavischen Baukunst, p. 17 ff., 45 ff., 59 ff. Albrecht Haupt, Die älteste Kunst, insbesondere Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Großen, Leipzig 1909, p. 30 ff.

Schnelligkeit sind lediglich durch seine Körperkonstitution, seine Einsicht, seine Stimmung bedingt. Keine äußere Macht erzwingt sie[1]). Auch fehlt natürlich jene Unterordnung unter fremden Willen, wie sie jedes arbeitsteilige Verfahren unvermeidlich mit sich bringt. Denn soweit die Bewältigung einer größeren Aufgabe, wie beim Hüttenbau, das Zusammenwirken einer Mehrzahl erheischt, handelt es sich nicht sowohl um die Bindung differenzierter Organe als um die Vereinigung homogener Elemente, die sich in ihren Eigenschaften wohl graduell, nicht funktionell unterscheiden und einander zur Not in jedem Augenblicke vertreten können.

Wie sehr diese individualistische Arbeitstechnik künstlerische Ausdruckstätigkeit begünstigen muß, bedarf keiner weiteren Erörterung. Und doch bildet sie zugleich einen Hemmschuh in der Entwicklung der Kunst. Bei der Unvollkommenheit der technischen Hilfsmittel, bei der Kompliziertheit der Arbeitsprozesse verschlingt, trotz emsiger Betriebsamkeit, die Beschaffung selbst des Notwendigsten den größten Teil der überhaupt vorhandenen Lebensenergie. Daher die Langsamkeit, mit der die Wilden ihre Arbeiten fördern, so daß man das Fortschreiten ihrer Erzeugnisse mit dem Wachstum der Pflanzen hat vergleichen können. „Und welche Geduld und Ausdauer setzen diese Leistungen voraus!“ ruft Bücher aus. „Die Herstellung einer jener feinen Matten, wie sie die Samoaner aus Padanus anfertigen, erfordert mitunter ein ganzes Jahr. Um ein Stück Zeug aus Rafiafaser zu weben, braucht man in Madagaskar oft mehrere Monate. Ebenso lange dauert es in Südamerika, bis die Indianer eine Hängematte fertig bringen. Das Schleifen und Durchbrechen der milchweißen Quarzstücke, welche die Uaupes in Brasilien um den Hals tragen, ist oft das Werk zweier Generationen.“ Da ist es dann kein Wunder, wenn der wirtschaftliche Kulturbesitz jener Völker, an dem unseren gemessen, ein so dürftiger ist, und

1) Bücher, Arbeit und Rhythmus, p. 1 ff., 402 ff.

wenn auch ihre Kunst über ein gewisses Maß nicht hinauswachsen will[1]).

„Der primitive Dichter", sagt Grosse, „steht außerordentlich selten über seinem Publikum. Nicht etwa, daß die Natur dort keine hervorragend beanlagten Individuen hervorbrächte; allein die arme Kultur, welche an alle Glieder eines Jägerstammes die gleichen unerbittlichen Anforderungen stellt, hält alle verschiedenen Individuen in ihrer Entwicklung ungefähr auf demselben niedrigen Niveau fest. Und so sehen wir denn, daß sich in Australien jeder Eingeborene seinen Hausbedarf an Liedern selber schafft, geradeso, wie sich jedermann seinen Bedarf an Geräten und Waffen selbst verfertigt. Und die Lieder des einen sind denn auch gerade so viel oder so wenig wert, als die des anderen." So gewinnt aus der Menge individueller Variationen durchaus nicht notwendig die künstlerisch wertvollste, sondern oft diejenige den Sieg, die das Nebenwerk abstößt, die Ähnlichkeit der Einfachheit opfert und sich am leichtesten herstellen läßt. „Je weniger man zu überlegen braucht", bemerkt von den Steinen, „desto lebensfähiger ist die Form; denn sie wird auch geringen Talenten erreichbar. Die Kunst macht hier noch einen Fortschritt, wenn sie die ewig zu wiederholende Schablone gewinnt. Nur so kann sie Fuß fassen, ein allgemeines Bedürfnis werden und sich von Generation zu Gene-

---

1) Bücher, Die Entstehung der Volkswirtschaft, p. 53 ff. Haddon, Evolution in art, p. 9. „Il is too often supposed", bemerkt er, „that all savages are lazy and have an abundance of spare time; but this is by no means always the case. Savages do all that is necessary for life; anything extra is for excitement, aesthetics or religion. And even if there is abundance of time for these latter, it does not follow that there is an equivalent superfluity of energy. The white man, who has trained faculties and overflows with energy, is apt to brand as lazy those, who are not so endowed." Zur Psychologie der Naturvölker, vgl. Paul Gauguin et Charles Morice, Noa Noa, Paris (?), mit zahlreichen Bemerkungen über das Seelenleben der Maoris auf Tahiti. Eine Zusammenstellung und Analyse des Kulturbesitzes der afrikanischen Naturvölker bei L. Frobenius, Der Ursprung der afrikanischen Kulturen, Berlin 1898, p. 23 ff.

ration erhalten." Daraus erklärt es sich wohl auch, daß die Ansätze zur selbständigen Bildnerei, mit denen die Entwicklung einsetzt, oft wieder verschwinden. Sie verfallen der allgemeinen Nivellierung. „Es gibt bei ihnen geradezu keine Darstellung des Natürlichen mehr, weder des Menschen, noch des Tieres, noch des Baumes", sagt Haupt von den Germanen. „Alles ist Flächenverzierung geworden für das Messer des Holzschnitzers oder das Eisen des Zimmermannes. Auch ein tieferer Sinn oder eine Bedeutung ist in jenen künstlerischen Bildungen nirgends zu finden. Sie waren sich eben Selbstzweck als beliebiges Gewebe von Formen, das sich in herkömmlicher Weise über ein gegebenes Feld verbreitete"[1]).

Demnach ist die Lage der Kunst in jenen Anfängen der Kulturentwicklung mitnichten eine ideale. Vielmehr halten sich ihre Vorzüge und Nachteile ungefähr die Wage. Wohl mögen sich alle künstlerisch schaffend betätigen, zur Größe aber vermag sich keiner emporzuringen. Und wenn der individualistische Charakter des Arbeitsprozesses künstlerischem

---

1) Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunst, Freiburg u. Leipzig 1894, p. 263 f. Von den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens, p. 268. Haupt, Die älteste Kunst der Germanen, p. 53. Für die Erhaltung bestimmter ornamentaler Motive sprechen gelegentlich auch religiöse Momente. So bei den Maoris. Im übrigen zeigt sich gerade auch bei ihnen, wie die höheren Formen bildender Kunst nur ausnahmsweise gedeihen. „The ordinary village houses in New-Zealand, during the time of Captain Cook", sagt Praetorius, „were of the most primitive nature. While the majority of ordinary people were living in this state, many of the finest houses were built sometimes taking three or four years to erect. A slab elaborately carved took five years to carve." Vgl. Praetorius, Maori Houses, in The Studio, Vol. XXII, 1901, p. 20 ff. Die berühmten Beninbronzen — Güsse in verlorener Form — von denen v. Luschan sagt, daß „Cellini sie nicht hätte besser gießen können, und niemand weder vor ihm noch nach ihm bis auf den heutigen Tag", mögen immerhin „einheimische" Kunst, von „afrikanischen Negern entworfen und ausgeführt" sein; jedenfalls gehören sie einer viel höheren Kultur an, als sie den Naturvölkern eigentümlich ist. Vgl. dazu Pitt Rivers, Antique works of art from Benin, Privately printed 1900. Felix v. Luschan, Die Karl Knorr'sche Sammlung von Benin-Altertümern im Museum für Länder- und Völkerkunde in Stuttgart, Stuttgart 1901, bes. p. 10 ff.

Wollen die Wege ebnet, die Vielgeschäftigkeit, zu der er den einzelnen verdammt, zieht seinem Können um so engere Schranken. Das gilt auch noch für die Zeit der Ausbildung jener Stammesgewerbe, in denen Bücher das die wirtschaftliche Entwicklung der Naturvölker beherrschende Prinzip gefunden zu haben glaubt. Denn zeichnen sich jetzt auch einzelne Stämme oder Orte durch eine bevorzugte gewerbliche Tätigkeit, durch die Bereitung von Salz oder Palmwein, Leder oder Fellkleidern, durch die Anfertigung von Kalebassen, Körben, Matten, Geweben aus, so kennt doch nach wie vor jeder Mann und jede Frau des betreffenden Stammes oder Ortes alle diese Kunstfertigkeiten und übt sie auch nach Gelegenheit aus. Ja, es gilt das Gleiche bis in die Gegenwart hinein von jenen Bevölkerungsteilen, die auch heute noch annähernd unter ähnlichen Bedingungen leben, wie unsere Vorväter in alter Zeit, und von jener alten Bauernkunst, die wir um ihrer reizvollen Urwüchsigkeit willen schätzen und lieben mögen, mit den Werken eines Michelangelo oder Rodin, eines Tizian oder Böcklin aber ebensowenig werden vergleichen wollen, wie die Schnitzereien der Maoris oder die Farbenspiele der Papuas[1]).

Vollzieht sich nun die allmähliche Überwindung primitiver Lebensbedingungen in Gestalt eines Evolutionsprozesses, den man nach seiner sachlich-technischen Seite als Differenzierung und Integrierung, nach seiner persönlich-sozialen als Arbeitsteilung und Arbeitsvereinigung bezeichnet hat, so wird es jetzt darauf ankommen, die Verschiebungen festzustellen, welche die Stellung von Kunst und Künstler unter seinem Einflusse im Rahmen des Ganzen erleidet. Dabei wird sich

1) Bücher, Die Entstehung der Volkswirtschaft, p. 57 ff. Über die neuere Entwicklung vgl. Robert Mielke, Volkskunst, Magdeburg 1896, p. 21 ff., 31 ff., 49 ff. Albrecht Kurzwelly, Lage und Zukunft der Volkskunst, in Richard Graul, Die Krisis im Kunstgewerbe, p. 88 ff. O. Schwindrazheim, Deutsche Bauernkunst, Wien 1904, p. 1 ff. Peter Jessen, Haus und Wohnung in alter Zeit, in Heinrich Sohnrey, Kunst auf dem Lande, Bielefeld, Leipzig und Berlin 1905, p. 101 ff.

zeigen, daß beide, dem allgemeinen Gesetze folgend, sich immer reiner von allen fremdartigen Elementen loslösen und in demselben Maße an schöpferischer Kraft gewinnen, daß sie aber bei dieser ihrer Verselbständigung gleichzeitig ihren spontanen Einfluß auf die formale Gestaltung der Arbeitsprodukte immer mehr verlieren und gewisse Gefahren laufen, die nur durch die bewußte Anspannung künstlerischen Wollens überwunden werden können. Um mir bei diesem Unternehmen ein einigermaßen übersichtliches Untersuchungsfeld zu sichern, werde ich mich im wesentlichen auf die Darstellung der deutschen Entwicklung beschränken müssen.

Die Kirche war es, die nicht nur die Reliquien einer verfeinerten Lebensführung aus den Trümmern der antiken Welt in das Mittelalter hinüberrettete, sondern überhaupt erst auf dem jungfräulichem Boden Nordeuropas die Keime einer höheren Kultur zur Entwicklung brachte. Und die Mönche wurden ihre Pioniere in der Wildnis. Durch ihre Ordensregel zur Gewinnung des Lebensunterhaltes mit ihrer Hände Arbeit verpflichtet, sahen sie sich auf sich selbst angewiesen. Sie selber mußten den Urwald roden, den Grund beackern, das Feld bestellen, zimmern und bauen und alles beschaffen, wessen sie zu ihres Daseins Fristung bedurften. So scharten sich um Kirche und Wohnhaus Stall und Scheuer und schließlich die Werkstätten für jegliches Handwerk. Aber erst als es gelang, die harte Arbeit in Wald und Feld auf die breiten Schultern bäuerlicher Hintersassen abzuwälzen, konnten die Gewerbe und mit den Wissenschaften auch die Künste einen höheren Aufschwung nehmen. Wahre Akademien nennt Heideloff die Benediktinerklöster zur Zeit ihrer Blüte, Schirmstätten der Kultur, wo die Gebildeten aller Stände nicht nur Unterweisung, sondern auch jene beschauliche Ruhe, jene ungestörte Sicherheit fanden, deren Kunst und Wissenschaft zu ihrem Gedeihen bedürfen [1]). Auch auf den Palatien

1) Vgl. hierzu und zu dem folgenden Inama-Sternegg, Deutsche Wirtschaftsgeschichte, Bd. I, p. 118 ff., 289 ff., 359 ff., 422 ff. J. Kreuser, Cölner

der Könige, den Fronhöfen der Grundherren begann es sich jetzt zu regen.

Mit der Herstellung des eigenen Obdachs und des Raumes, in dem die gemeinschaftliche Andacht verrichtet, gelehrt und gepredigt wurde, begann die, wenn auch noch so schlichte, künstlerische Tätigkeit. Doch ging der Bedarf der Kirche weit darüber hinaus. Gerade der Gottesdienst erforderte allerlei Gerätschaften, die nicht edel und kostbar genug hergestellt werden konnten. Man brauchte Kelche und Patenen, Monstranzen und Reliquiarien, Kannen und Schüsseln, Taufbecken und Weihkessel, Räuchergefäße und Weihrauchbüchsen, Sprengwedel und Hirtenstäbe. Man brauchte den Schmuck des Altars, dessen ganze Wand wohl aus Goldschmiedearbeit bestand, die kleinen Tragaltäre, die Kandelaber und die großen, Kerzen tragenden Kronleuchter. Kam für alles dies in erster Linie der Goldschmied in Frage, dem der Bronzearbeiter und Gelbgießer zur Seite stand, so bedurfte man doch nicht minder des Schreiners und Holzschnitzers für das eigentliche Mobiliar, wie die schön verzierten Chorstühle, die sich allmählich mit reichen Ornamenten zu bedecken begannen. Man bedurfte des Glasmalers, um die Fenster mit farbigem und bemaltem Glase zu schließen, des Webers und Stickers, um die Meßkleider und Altarbehänge anzufertigen; die Schreiber und Miniatoren nicht zu vergessen, welche die

---

Dombriefe oder Beiträge zur altchristlichen Kirchenbaukunst, Berlin 1844, p. 126 ff. Der christliche Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik und Bildnerei, Bonn 1851, p. 250 ff. De Laborde, De l'union des arts et de l'industrie, Tome I, p. 27 ff. M. Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'Architecture, Tome I, Paris 1863, p. 257 ff. Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. II, Düsseldorf 1871, p. 212 ff., 230 ff. Courajod, L'école royale des élèves protégés, p. V ff. Bucher, Mit Gunst, p. 36 ff. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bd. I, p. 41 ff. Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, p. 24 ff. E. Levasseur, Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France avant 1789, Tome I, Paris 1900, p. 182 ff. Otto von Falke, Die Klosterkunst des 10. und 11. Jahrhunderts, in G. Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I, Berlin (?), p. 226 ff.

heiligen Texte zu kopieren und zu illuminieren hatten, während die Bildschnitzer die Deckel der Evangelarien, Epistolarien, Psaltarien usw. mit sinnreichem Schmuckwerk versahen.

Reich und vielgestaltig ist die Kunst, die sich unter kirchlichem Schutze vorwiegend in den Klöstern entwickelte. Fragen wir nach ihren Schöpfern, so erhalten wir keine ganz klare Antwort. „Die Künstler der merovingischen Periode", sagt Courajod, „waren Bischöfe und Mönche, oder vielmehr die Bischöfe und Kleriker waren die einzigen Zeugen jener entsetzlichen Epoche, die erleuchtet genug waren, um die Künste zu betreiben. Die Bischöfe bauten selber ihre Basiliken, modellierten und ziselierten die Schreine ihrer Apostel und Märtyrer." Und das war eine Zeit lang auch später noch der Fall. „Da ist kaum ein Bischofstuhl in Deutschland, der nicht von einem werkfähigen Kirchenfürsten eingenommen, kaum eine Abtei in den vaterländischen Gauen, die nicht von einem baukundigen Abte geleitet wurde", bemerkt Janner. „Mönche waren geschickte Bildhauer und Arbeiter in Holz, Eisen, Mauerwerk, sie waren Schuhmacher, Schneider, Gerber und trieben alle Handwerke, welche das Kloster erforderte." Und er erwähnt besonders die Bischöfe Bernward von Hildesheim, Meinwerk von Paderborn und Benno von Osnabrück, alle um das Jahr 1000, unter denen der zuerst genannte in Beissel einen verständnisvollen Biographen gefunden. „Im Schreiben glänzte er besonders hervor", heißt es von ihm, „die Malerei übte er mit Freiheit; er war ausgezeichnet in der Kunst, Metalle zu bearbeiten, edle Steine zu fassen, und in jeglicher Herrichtung, was auch später durch viele prächtige Gebäude, die er aufführte, zutage kam" [1]).

Allmählich aber änderte sich das. Zwar blieben die Bischöfe die Beschützer und Freunde der Künste. „Sie bestellen die Kunstwerke, bestimmen den Inhalt der Bilder,

1) Ferdinand Janner, Die Bauhütten des deutschen Mittelalters, Leipzig, 1876, p. 24 ff. Stephan Beissel, Der heilige Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst, Hildesheim 1895, bes. p. 4.

leiten die Bauten, prüfen die Risse, ordnen die Größe und Stellung der Bauteile an, lenken den Blick der Bauleute auf Muster, welche sie auf ihren Reisen und Wanderungen kennen gelernt haben, üben über dieselben die Aufsicht, berufen die Meister und beschaffen die Mittel für die Ausführung des Werkes.“ Ihre praktische Kunsttätigkeit aber tritt immer mehr zurück. Daß die ausführenden Kräfte vielfach dem Laienstande angehörten, beweisen schon die zahlreichen Rechtsurkunden jener Zeit, in denen Steinmetzen, Zimmerleute, Maurer, Goldschmiede, Holzschnitzer, Glaser, Maler als Zeugen auftreten. „Die Kirchenbauten der romanischen Periode“, sagt Otte zusammenfassend, „gingen von der Geistlichkeit, besonders von den Klöstern aus und standen unter der ausschließlichen Leitung des Klerus. Viele hochgestellte Geistliche waren Architekten. Das eigentlich Handwerkliche aber wurde von den Laien besorgt, die zwar gewöhnlich als conversi (barbati) zu den Klöstern im Verhältnis von Hörigen standen, aber doch auch zuweilen, mehr selbständig auftretend, als Handwerksmeister ein freies Wanderleben führten und mehrfach aus der Ferne herangezogen wurden“[1]).

Dennoch würde man irren, wollte man aus alledem auf einen erheblichen Grad von Arbeitsteilung schließen. Nicht nur die einzelnen Kunstzweige, auch die verschiedenen Stadien der Produktion blieben, wenn irgend möglich, in einer Hand vereinigt. Und war der Mönch Theophilus, der Verfasser jener berühmten Schedula diversarum artium, auch kein Baumeister, kein Steinmetz und mit der Nadelarbeit nicht vertraut, so konnte man beim Durchwandern einer Kirche, einschließlich von Sakristei und Schatzkammer, doch schwer-

1) Springer, Bilder aus der neueren deutschen Kunstgeschichte, Bd. I, p. 71 ff. Heinrich Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, Bd. II, Leipzig 1885, p. 24 ff. Vgl. auch Josef Neuwirth, Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Přemysliden, Prag 1888, p. 52 ff., 112 ff. Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen, Bd. I, Prag 1893, p. 96 ff.

lich auf ein Kunstwerk stoßen, über dessen Technik er in seinem Werke nicht aus eigener Erfahrung Aufschluß gegeben hätte [1]). Wie kompliziert aber waren alle jene Prozesse! Zwar erhielt der Maler das Pergament zumeist bereits in brauchbarem Zustande geliefert, so daß er es nur noch zu glätten, mit kreidigem Überzug zu versehen, zuzuschneiden und zu liniieren hatte; das Bereiten der Farben für die Miniatur- und Wandmalerei jedoch war seine Sache. Auch die Glas-, Email- und Mosaiktechnik wird dem Künstler nicht vorbereitet. Er selbst muß den Schmelz- und den Kühlofen, den Ofen zum Anwärmen bauen, muß die Asche aus Buchenholz brennen und mit Sand mischen, die Glashäfen formen und härten, endlich selber das Glas blasen. Noch vielseitiger ist die Metallarbeit. Wiederum muß sich der Künstler seine Werkzeuge, die Meißel, Feilen, Zangen usw., selbst herstellen, die Arbeitsplätze, Öfen usw. einrichten. Und soll sein Künstlertum wirklich etwas bedeuten, so muß er nicht etwa nur das Schmieden, Gießen und Treiben, das Formen der verschiedenartigsten Metallgefäße und Geräte verstehen, auch die Goldschmiedekunst und die damit verbundenen Techniken, wie Niello und Email, Elfenbeinschnitzerei und Edelsteinschleiferei, sowie das Fassen von Steinen und Perlen muß er verstehen.

Die Vorzüge eines solchen Verfahrens liegen auf der Hand. Denn während der heutige Künstler sein Material größtenteils durch fabrikmäßige Bereitung erhält und sich fast nur dem geistigen Teil seiner Aufgabe widmet, mußte der mittelalterliche alle Vorbereitungen selbst treffen, oder doch leiten, und wurde nicht wenig von dieser Sorge in Anspruch genommen. Es ist natürlich, sagt Schnaase, daß er darüber mehr und richtiger nachdachte, als unsere Fabrikanten und selbst die Theoretiker, welche die Erfordernisse der Kunst und jedes einzelnen

1) Theophilus Presbyter, Schedula diversarum artium, herausgegeben von Albert Ilg, Wien 1874. Der Verfasser ist identisch mit dem Benediktinermönch Rogerus von Helmershausen. Vgl. auch Otto von Falke, Die Kloster kunst des 10. und 11. Jahrhunderts, p. 240 ff.

Werkes nicht durch eigene Ausführung kennen, und es ist begreiflich, daß demzufolge, trotz aller besseren Kenntnisse und Hilfsmittel, die neueren Werke den alten mehr oder weniger den Vorzug der Dauerhaftigkeit, Solidität und Präzision einräumen müssen. Freilich auch an Schwächen fehlte es ihnen nicht. Und diese traten mit der Zeit um so offenkundiger hervor, je komplizierter der Arbeitsprozeß war, um den es sich handelte. Das zeigte sich am deutlichsten in der Baukunst.

Solange diese noch in Klerikerhänden lag, war das technische Verfahren unsicher, erklärt Matthaei. Grundrisse in unserem Sinne wurden noch nicht entworfen. Man mag sich auf einer Lehmtenne eine Skizze gezeichnet haben, dann aber wurde der Bau gleich abgesteckt. Die Abmessungen waren ungenau, die Technik rein empirisch, daher die Bauwerke von geringer Dauer. Besonders die zahlreichen schiefen Türme aus jener Zeit veranschaulichen ihre Mängel. Auch Springer konstatiert wenigstens für die ältere romanische Baukunst einen auffallenden Gegensatz zwischen der künstlerischen Absicht und ihrer Ausführung. „Die letztere entspricht dem allgemeinen Baugedanken, welcher dem Werke zugrunde liegt. Dieser ist groß und kühn genug, weist auf gute Muster hin, deutet den Wunsch reicherer Gliederung an. Die Werkleute aber, im Mittelalter überhaupt selbständiger gestellt, als in neueren Zeiten, und in der Behandlung der einzelnen Glieder wenig durch feste Grundlagen gebunden, verstanden sich noch schlecht auf die Maße und Verhältnisse, besaßen keinen rechten Überblick, arbeiteten nicht aus dem Ganzen heraus, sondern fügten das eine an das andere, so daß die volle Einheit und Harmonie fehlt. Sie halten z. B. nicht die Abstände der Pfeiler genau ein, berechnen nicht sorgfältig die wirkenden Kräfte, verschwenden hier, geizen dort und lassen in der Aufeinanderfolge der Teile und Glieder die schöne Notwendigkeit, die es nicht anders duldet, vermissen[1]." So mangelte dem Bauherrn

1) Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bd. I, p. 73. Matthaei, Deutsche Baukunst im Mittelalter, p. 73.

oft die Fachkenntnis, den Baumeistern die tiefere Bildung und die schöpferische Initiative. Als Laien konnten sie die Schranken des Handwerks nur schwer überschreiten, die Mittel zum Erwerbumfassen der Kenntnisse selten erreichen[1]). Doch sollte sich dies mit der Zeit ändern.

Die gotische Baukunst, bemerkt Otte, ging in Deutschland von Laienbaumeistern aus, die sich zu Kunstgenossenschaften zusammentaten, nachdem seit dem 13. Jahrhundert die Kunstübung aufgehört hatte, ausschließliches Privilegium der Klöster zu sein, und bei der wachsenden Macht der Städte ihre Vertretung nunmehr in einem erstarkenden Bürgertum fand, während der Klerus verweltlichte, und das Mönchtum erschlaffte. Die baukundigen Laien, deren sich aus den Konversen der Klöster immer mehr herangebildet hatten, wurden dadurch selbständig, daß neben den Kirchenbauten in den Städten nun auch bürgerliche Kunstbauten, wie Tore, Brücken usw., ein Bedürfnis wurden, welches die Bürgerschaft, unabhängig vom Klerus, nicht bloß befriedigen mußte, sondern im Drange nach Selbständigkeit auch befriedigen wollte. Besondere Momente kamen hinzu. Namentlich die Entwicklung der Steinmetztechnik scheint dabei eine wichtige Rolle gespielt zu haben. Die Beschäftigung mit dem „Steinwerk", wie man sagte, forderte ihren eigenen Mann und fortwährende Übung. Der frühere mönchische und geistliche Baumeister hatte noch eine Menge andere Beschäftigungen und mußte von jetzt an, wenn nicht ab-, so doch wenigstens zu-

1) Über die ersten Anfänge eines selbständigen Baugewerbes vgl. Karl Lamprecht, Deutsches Wirtschaftsleben im Mittelalter, Bd. I, Leipzig 1886, p. 588. Für dieses ist es bezeichnend, „daß das zuerst wohlausgebildete Handwerk keineswegs das der Maurer ist. Der Maurer heißt bis ins 14. Jahrhundert hinein fast ausnahmslos lapicida, nicht cementarius. Er war Steinmetz, kam daher nur für Monumentalbauten in Betracht. Das eigentliche ländliche Handwerk dagegen, soweit man nicht überhaupt den Bau durch eigene Hand vorzog, war die Zimmerei. Vom Zimmermann wird überall gesprochen, er entwickelt aus seinem Gewerbe heraus die Stellmacherei, Mühlen- und Schiffbauerei. Neben ihm kommt nur noch der Leien(Schiefer-)decker in Betracht."

rücktreten. Und er tat dies schließlich auf der ganzen Linie. „Das Handwerk in den geschlossenen Zünften", sagt Falke, „nahm der Geistlichkeit fast die gesamte Kunsttätigkeit ab. Was der Klosterkunst verblieb, waren die Bücher, das Schreiben des Textes, das Illustrieren und Illuminieren des Manuskriptes, allenfalls auch der Einband desselben. So ziemlich alles andere ging nach und nach an das Handwerk, in die Hände der Laien über" [1]).

So trat neben die Geistlichkeit jetzt das Bürgertum als Hort der Kunst. Mochten auch in vielen Städten die Häuser benachbarter Landesherren und reicher Klöster und Stifter die stattlichsten Privatgebäude sein, in anderen konnten, wie von Below betont, die Bürgerhäuser den Vergleich mit ihnen bestehen. Manche Patrizierhäuser in den Hansestädten und in Oberdeutschland, wie in Augsburg und Nürnberg, verdienten wohl den Namen Palast, und auch von den Häusern der kleineren Bürger zeigten viele künstlerische Anlage und künstlerischen Schmuck. Mit der Blüte des bürgerlichen Hausbaues fiel naturgemäß die des Kunsthandwerks zusammen. War für dieses schon in der Fachwerkarchitektur ein Arbeitsfeld gegeben, man denke an den farbigen Schmuck auf den Füllungen der Wände, an die plastische Bearbeitung der Balkenköpfe und Schutzbretter, so fanden auch sonst an den Portalen, an den Treppen und nicht am wenigsten bei der inneren Ausstattung der Zimmer Schreiner und Holzschnitzer, Maler, Schmiede und Schlosser reiche Gelegenheit ihre Kunst zu bewähren. Und zwar wiederum nicht nur im Patrizierhause, sondern ebenso sehr im Hause des kleinen Bürgers. Denn

1) Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, Bd. II, p. 259 ff. Kreuser, Der christliche Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik, Bildnerei, p. 356 f. Janner, Die Bauhütten des deutschen Mittelalters, p. 28 ff. Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter, Bd. II, p. 212 ff. Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, p. 74 ff. Otto von Falke, Das romanische Kunstgewerbe, das frühgotische Kunstgewerbe im 13. und 14. Jahrhundert, das spätgotische Kunstgewerbe im 15. Jahrhundert, in G. Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I, p. 259 ff., 305 ff., 361 ff.

auf die Ausschmückung seiner Wohnstube und der Prunkküche legte dieser ebensoviel Wert, wie jener auf die Dekoration seiner stattlichen Räume [1]).

Aber alle diese hohen Dome, diese ragenden Rathäuser der mittelalterlichen Städte, sowie die tausend Erzeugnisse des Kunstfleißes, deren Reste wir noch heute bewundern können, sie sind nicht von gelehrten Architekten und geschulten Künstlern, sondern von schlichten Handwerksmeistern geschaffen worden. Peter Vischer, der das kunstreiche St. Sebaldusgrab „zur Ehre des Himmelsfürsten" goß und ziselierte, fertigte als einfacher Rotgießer ebensogut Leuchter für den alltäglichen, bescheidenen Hausgebrauch. Und gerade die berufliche Spezialisierung, die sich im städtischen Gewerbe vollzog, mußte der technischen Leistung und damit in gewisser Hinsicht auch der künstlerischen zugute kommen. Was an allen Arbeiten, namentlich aber solchen, die eigentlich nur dem Nutzen dienen, besonders hervortrete, sagt Schnaase, das sei die außerordentliche Solidität der technischen Ausführung. Sie seien überall, wo die Bestimmung einen größeren Aufwand gestatte, nicht nur von musterhafter Präzision, sondern zugleich mit einer künstlerischen Freiheit und mit einer Sicherheit des Stilgefühles durchgebildet, die uns im höchsten Grade überrasche. Das gelte zunächst von den Schreinerarbeiten bei Schränken, Tischen und anderem ähnlichen Gerät für kirchlichen und häuslichen Gebrauch. Besonders auffallend aber sei es an den Werken der Schlosser und Schmiede, wo die harte Arbeit des Hammers

1) Georg von Below, Das ältere deutsche Städtewesen und Bürgertum, Bielefeld und Leipzig 1905, p. 72 f. Eine besondere Stellung nahmen die Goldschmiede ein. Gerade auf dem Boden ihres Handwerks erblühten vielerlei künstlerische Techniken. Vgl. dazu August Weiß, Das Handwerk der Goldschmiede in Augsburg bis zum Jahre 1681, Leipzig 1897, bes. p. 65 ff., 74 ff. Emil Major, Urs Graf, ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert, Straßburg 1907, bes. p. 1 ff., 49 ff. Außer verschiedenen Einrichtungsgegenständen, wie Bestecken, Salzfässern, ja ganzen Servicen, sind es vorzüglich Schalen und Platten, Kannen und Becher, Paternoster und Schmuckgegenstände aller Art, die für das bürgerliche Haus angefertigt wurden.

in einer Weichheit und in kühnen, geschmackvollen Formen erscheine, wie wir es sonst nur an edlen Stoffen gewohnt seien. Beschläge und Schlösser an Kirchtüren und Schränken, Gitter, eiserne Lichtträger usw. seien niemals in spröden, geradlinigen und rechtwinkligen Verbindungen, sondern stets in schwunghaften Linien oder Mustern, mit stilisierten Blumen oder anderen anregenden Bildungen, und dies in solcher Weise ausgeführt, daß sie mit dem Ganzen des Gebäudes in zwangloser Harmonie erscheinen und ihm zur Zierde gereichen[1]).

Wie weit im einzelnen die berufliche Spezialisierung des Gewerbes auch gehen mochte, die Kunst wurde davon nicht unmittelbar berührt. Es kam dies ganz offenbar daher, daß die Organisation und die Abgrenzung der Zünfte keineswegs mit derjenigen der Künste zusammenfiel, sondern sich mehr nach dem Material der Bearbeitung richtete und deshalb die künstlerischen Arbeiten demselben Handwerk zuwies, das auch die groben, dem materiellen Nutzen dienenden Produkte desselben Stoffes lieferte. So waren „die Maler nicht nur je nach dem städtischen Bedürfnis mit anderen ähnlichen Handwerkern, mit Glasern, Goldschlägern, Tischlern zu einer Innung vereinigt, sondern ihr eigenes Geschäft erstreckte sich weit über

---

1) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. II, p. 242 ff. Gleiche Eigenschaften werden dem japanischen Handwerk nachgerühmt. Vgl. Justus Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan, Berlin 1889, p. 151 f. „Die Sauberkeit und Genauigkeit der technischen Ausführung, die alle Erzeugnisse des japanischen Kunstgewerbes auszeichnen, sind unvergleichliche Vorzüge, welche dem geringsten Erzeugnis des Böttchers, Korbflechters und Töpfers für den Hausrat des kleinen Mannes nicht minder eigen, wie der schlichten Zimmermannsarbeit an den in altertümlichem Stil erbauten Kamitempeln und den farbenprangenden Schnitzwerken und Erzzierraten an den Prachtbauten der Buddhisten. Der Eimer, in welchem die Hausfrau das Wasser vom Brunnen holt, der geflochtene Wandkorb, in welchem ein frischer Blütenzweig auch die Hütte des Ärmsten freundlich schmückt, der aus Kupfer gehämmerte Kessel zum Sieden des Teewassers, der Besen zum Fegen der sauber geflochtenen Binsenmatten erscheinen im Vergleich mit den entsprechenden Gegenständen unseres Haushalts an und für sich auch dem Auge des Europäers nahezu salonfähig.“

das Künstlerische hinaus. Sie waren Schildmacher (Schilderer), selbst Sattler, weil dabei nach ritterlicher Sitte Wappen und andere dekorative Malereien vorkamen. Die Anfertigung von Statuen und Reliefs in Gold, die stets mit natürlicher Farbe bemalt (gefaßt) wurden, gebührte ihnen. Die Rotgießer fertigten neben Kesseln und Pfannen auch Glocken, Taufbecken, Statuen, Epitaphien. Die Goldschmiede hatten alle Arbeit in edlen Metallen, Email, Niello, Filigran; sie waren Münzgraveure und Siegelstecher." So wurde denn die Kunst der Plastik bis in das 16. Jahrhundert hinein von ganz verschiedenen Zünften geübt: in Stein von den Steinmetzen, die auch die Baumeister waren, in Holz von den Malern, in Bronze von den Rotgießern, in edlen Metallen von den Goldschmieden. Und mochte dies den Sinn für die Eigentümlichkeiten der einzelnen Kunstzweige, für den Gegensatz des Plastischen und Malerischen auch nicht gerade fördern, sicherlich diente es dazu, das Gefühl für die künstlerische Gesamtwirkung zu stärken, selbst dem Geringsten einen Hauch des Höchsten mitzuteilen[1]).

So vorteilhaft das Bündnis zwischen Kunst und Handwerk im allgemeinen für beide war, auf die Dauer mußte es sich in der alten Form unhaltbar erweisen. Man betrachtete die Kunst leicht als Helferin, nicht als Meisterin, ja man drückte sie wohl gar auf das Niveau des Handwerks herab, was auf die Person des Künstlers zurückwirken mußte. „Der Maler", sagt Floerke von jenen Zeiten, „gehörte meist den tieferen Gesell-

---

1) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. II, p. 239 f. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, Bd. II, p. 535 ff. Plastik und Malerei erscheinen auf den mittelalterlichen Kunstdenkmälern innig miteinander verbunden. Skulpturen aus Stein, Holz, selbst aus Elfenbein wurden bemalt, und auf Gemälden finden sich plastische Verzierungen. Bei der Bemalung der Holzskulpturen wurde oft ganz wie bei den Tafelgemälden verfahren, nämlich die Schnitzerei mit Leinwand überzogen und auf diese ein Kreidegrund für die Farben aufgetragen. Zu den plastischen Verzierungen der Gemälde sind zu rechnen die entweder eingedrückten oder mit Stuck aufgehöhten Heiligenscheine, sowie eingepreßte oder geschnitzte Ornamente auf dem Goldgrund bemalter Tafeln des 15. und 16. Jahrhunderts.

schaftsklassen an und mußte sich in handwerklichem Schulbetrieb durch viele Jahre bis zur künstlerischen und persönlichen Selbständigkeit hindurcharbeiten. Und auch dann stand er noch vis-à-vis de rien. Da ihm während der Lehrzeit die Möglichkeit, etwas zu verdienen oder sich bekannt zu machen, meist genommen war, so ergab sich für ihn vielfach die Notwendigkeit, zur Fristung seiner Existenz neben seiner Kunst auch auf irgend eine andere Weise tätig zu sein." So waren denn eine ganze Reihe holländischer Maler, darunter solche von Ruf, nebenher Garköche, Gastwirte, Bäcker, Weinzöllner, Marktschiffer, Strumpfhändler, Schulmeister, Ziegelbäcker u. dergl. Natürlich behandelte man sie danach. Und wenn auch die Zeiten vorüber waren, wo Brunellesco und Donatello in Schurzfell und Holzpantoffeln durch die Straßen liefen, wo David Ghirlandajo sich empörte, daß man ihm und seinem Bruder Domenico im Kloster zu Passignano die Abfälle der Tafel vorsetzte, noch bezahlte man des Künstlers Werk im Tagelohn, monatsweise oder gar nach der Elle. „Noch war er zumeist ein armer, halbverhungerter Geselle, derb, naiv, oft herzlich unwissend, obschon begabt, der mit jeder Arbeit, groß und gering, vorlieb nehmen und jeder gewachsen sein mußte, alles können und nichts bedeuten"[1]).

Solche Männer waren nur ausnahmsweise imstande, als Künstler wahrhaft Großes zu leisten. Die Vielgeschäftigkeit, zu der sie als Arbeiter verurteilt waren, mußte ihrem Talente verhängnisvoll werden. Kein Wunder, daß man versuchte, die

1) Hanns Floerke, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte, München u. Leipzig 1905, p. 87 ff., 178. Marie Herzfeld, Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet, Jena 1906, p. XIX. Bezeichnend war es, daß der Maler, der eine Holz- oder Steinskulptur bemalte, ungefähr dieselbe Summe bekam wie ihr Verfertiger. Ein Unterschied zwischen Tafeln, Bildern, heraldischen Malereien und anderen dekorativen Arbeiten wurde in der Bezahlung nicht gemacht. Die bekannte oder mutmaßliche Zahl von Arbeitstagen, die auf ein Werk verwandt wurden, gab, abgesehen von dem Wert der Materialien, die Grundlage für die Berechnung des Preises ab, der im Zweifelsfalle den Vorstehern der Malergilden anheim gegeben wurde.

lästige Bürde abzustoßen. Es gelang am frühesten in der Baukunst, wo sich mittlerweile ein völliger Umschwung der Arbeitstechnik vollzogen hatte. „Ehemals", sagt de Laborde vom Baumeister, „war er ein Künstler, der seine Kathedrale mit der Hand bearbeitet, wie ein Bildhauer seinen Ton knetet, sich gerade am Fortschreiten seines Werkes immer neu inspiriert, es dabei berichtigend und schaffend. Fortan und alle Tage mehr ward er ein Mann der Wissenschaft und ein Denker, der, über den Tisch gebückt, das ganze Werk in seinem Kopfe berechnete, den Plan feststellte, die Musterrisse entwarf, die geringsten Einzelheiten aufzeichnete, indem er der persönlichen Initiative seiner Mitarbeiter, der Bildhauer und Maler, nichts mehr überließ, alles mit unbeugsamer Strenge vorschrieb und selbst von ferne die genaue und sklavische Ausführung der größten Kirche überwachen konnte. Bei dieser in der Organisation so vervollkommneten Methode dominiert die Richtigkeit, die Phantasie räumt ihr das Feld. Man erhält eine vollkommenere Symmetrie und weniger Harmonie; denn die Symmetrie findet man auf dem Papier mit Feder oder Zirkel, die Harmonie aber wohnt in den Fingern, die Leine und Kreide halten, in der Hand, die den Marmor meißelt, im Walten des Architekten, der seinen Bau, wie er ihn ersinnt und aufführt, mit Kopf und Hand errichtet"[1]).

In der Tat, die Zeiten, wo der Dombaumeister als erster unter Gleichen mit in der „Hütte" geschafft, um morgen, wenn der Bau vollendet, unbedenklich anderwärts als mithelfender Arbeiter einzutreten, in der Hoffnung, wohl später wieder einmal in eine leitende Stellung einzurücken, waren

1) De Laborde, De l'union des arts et de l'industrie, Tome I, p. 38. Über die Bauhütten der alten Zeit vgl. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, Bd. II, p. 482 ff. und die dort zitierte Literatur; über die Hüttengeheimnisse und die technischen Hilfsmittel insbesondere Karl Heideloff, Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland, Nürnberg 1844, p. 101 ff.: Steinmetzbüchlein Mathes Roriczers, Dombaumeisters von Regensburg, aus dem Jahre 1486, mit einer Darstellung der Geometrie der damaligen Baukunst, und Janner, Die Bauhütten des deutschen Mittelalters, p. 230 ff.

vorüber. Und wer jene Kunst über alles liebte, mochte ihren Hingang beklagen. Vergebens aber wäre es gewesen, das Neue in seinem Werden aufhalten zu wollen. Zu groß waren die Anforderungen einer fortschreitenden Technik, zu selten die Menschen geworden, die sie künstlerisch beherrschen konnten, daß man es hätte wagen dürfen, ihre kostbare Kraft im Alltagswerke zu vergeuden. So mußte sich denn auch die Stellung ihrer Hilfskräfte verändern. Aus des Meisters Genossen waren sie seine Werkzeuge geworden, wenn auch solche, denen nach dem Maße ihrer persönlichen Begabung eine gewisse selbständige künstlerische Betätigung nicht verwehrt war[1]). Das Entscheidende aber blieb schließlich doch die allmähliche Loslösung der Baukunst vom Baugewerbe, die auf die Natur der Bauten selbst zurückwirken mußte. Als Werke einer „personnalité collective" hatte Courajod die älteren bezeichnet. Das waren die jüngeren nicht mehr in dem gleichen Grade. Und das Gelingen des Ganzen hing jetzt im wesentlichen davon ab, ob die Individualität des leitenden Künstlers stark genug war, um Steinmetzen, Maurer und Zimmerleute, Dachdecker, Glaser und Maler seinem Plane dienstbar zu machen[2]).

---

1) Über den ganzen Baubetrieb am Ausgang des Mittelalters vgl. Stephan Beissel, Die Bauführung des Mittelalters, Studie über die Kirche St. Victor zu Xanten, Freiburg i. B. 1889, I. Teil, p. 1 ff., bes. 100 ff. Joseph Neuwirth, Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaus in den Jahren 1372—1378, Prag 1890, p. 371 ff., bes. 426, 429 ff. Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen, Bd. I, Allgemeine Verhältnisse, Baubetrieb und Baudenkmale, Prag 1893, bes. p. 300 ff. „Die Arbeiten der Bauhütte", sagt Neuwirth, „wurden nach bestimmten Formen ausgeführt, deren entsprechende Herstellung dem Dombaumeister zugewiesen war. Doch war der Betätigung der künstlerischen Individualität der einzelnen Steinmetzen keine enge Grenze gezogen, da sich diese Formen nur auf das Wesentliche des betreffenden Baugliedes bezogen haben können, und die feinere Detailausführung nach Zeichnungen des Meisters oder bei geschickten Steinmetzen auch nach der eigenen geläuterten Anschauung erfolgte."

2) „Da den vertragsmäßig bestellten Meistern nur die technische Leitung des Baues und die Überwachung der Ausführung der Detailarbeiten nach ihren

Das war keine leichte Aufgabe, wenn man erwägt, daß „die alten Hütten ihre Dome bis aufs Dach, oder wie es im Sprichwort heißt, bis auf den letzten Nagel fertig gemacht haben". Denn hatte auch jede in der Hütte vertretene Kunst ihr eigenes Oberhaupt, so stand doch über allen der Obermeister, der maestro dei maestri, der als solcher in allen verschiedenen Künsten bewandert oder mit anderen Worten Baumeister, Maler und Bildhauer zugleich sein mußte. Und in der Tat waren, obwohl sie nicht mehr Bauhütten leiteten, auch die Meister der Renaissance Gesamtkünstler in diesem Sinne. Das galt wenigstens von den größten unter ihnen, von Raffael und Michelangelo, Leonardo und Cellini, Holbein und Dürer. „Wenn der Architekt eine Kunstaufgabe hatte", sagt Falke, „so dachte er sich nicht bloß die Mauern mit ihrem architektonischen Schmuck allein, das andere den anderen überlassend, sondern er dachte sich zugleich die Wände mit figurenreichen Gobelins oder mit Bildern bedeckt, d. h. mit Wandmalereien, die für den Ort bestimmt und gedacht waren,

---

Plänen zufiel", sagt Neuwirth, „da die gleichzeitige Leitung verschiedener Bauten, bei denen öfters nachzusehen war, die persönliche Teilnahme des Meisters an der Herstellung von Einzelheiten auf ein geringes Maß und nur auf besonders wichtige Stücke beschränken mußte, so stellen sich die von ihnen aufgeführten Bauwerke und die Formengebung derselben wohl als Offenbarungen ihres Geistes dar, während die Feinheit und Sauberkeit der von ihnen überwachten Detailausführung nur mittelbar auf sie zurückgeht." Daher wurden eigenhändige Arbeiten des Meisters und Dienstleistungen, welche nicht unmittelbar zur Beaufsichtigung und Leitung des Baues gehörten, in der Regel auch besonders bezahlt. Vgl. Joseph Neuwirth, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen, Bd. I, p. 317. Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues, p. 410. Anderseits betont Meyer mit Recht: „Gewiß sind diese Hunderte von Blättern und Blüten, diese Figürchen und Köpfchen unter den Meißelschlägen zahlreicher fleißiger Steinmetzenhände entstanden; ebenso gewiß aber geht durch sie ein einheitlicher Zug, der beispielsweise an der Kathedrale von Amiens, am Straßburger oder Freiburger Münster einen steten Anteil des leitenden Architekten bekundet, welcher sicherlich oft die Formen skizzierte und stets ihre Ausführung überwachte." Vgl. Alfred Gotthold Meyer, Oberitalienische Frührenaissance, I. Teil, Berlin 1897, p. 37 f.; II. Teil, Berlin 1900, p. 125, 138.

nicht aber behängt mit den zufälligen Produkten der Staffeleien; er dachte sich das Stiegenhaus, die Hallen, die Nischen mit Bronze- und Marmorfiguren, die Zwischenfelder mit plastischen und malerischen Ornamenten; er dachte sich selbst die Möbel groß, breit und prächtig und die Wandkästen gefüllt mit den edelsten Gefäßen und Geräten. Es war eben der Architekt damals nicht bloß Architekt; die großen Meister verstanden sich auf alle oder doch mehrere Zweige der Kunst, und daß die Kunst darunter nicht litt, lehren die Beispiele“ [1]).

Dabei war es von Wichtigkeit, daß den Künstlern die Fühlung mit dem Handwerk doch nicht völlig verloren ging, daß sie, wenn sie auch nicht mehr selbst arbeiteten, sich doch ein volles Verständnis für die Eigenart der verschiedenen Materialien und ihre Technik bewahrten, nach wie vor für das Gewerbe komponierten und ihre Entwürfe in Kupfer stachen. So fertigte Hans Holbein d. J. den Glasmalern Wappenzeichnungen, figürliche und landschaftliche Darstellungen, er zeichnete und malte die Dekorationen ganzer Hausfassaden, wie sie im 16. Jahrhundert üblich waren, er entwarf den Goldschmieden Becher, Pokale, Kannen und die zierlichsten Schmuckgegenstände, er komponierte den Waffenschmieden die Zierstücke für Dolche und Messer, Griffe und Scheiden, den Buchdruckern die Titelblätter, Randleisten und Illustrationen; auch für Uhren, Kamine und Wandverkleidungen schuf er die reichsten Entwürfe. Und dem Beispiel der größeren folgten die geringeren. Namentlich die sogenannten Kleinmeister waren es, die als Maler, Kupferstecher und Holzschneider sämtlich auch für das Gewerbe, besonders für den Goldschmied arbeiteten [2]).

1) Falke, Geschichte des modernen Geschmacks, p. 51 f. Vgl. auch Georg Swarzenski, Das Kunstgewerbe in der Renaissance, in G. Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I, p. 425 ff.

2) Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, p. 121 ff. Vgl. auch Wilhelm Behncke, Das Kunstgewerbe der Renaissance in Deutschland und den übrigen Ländern nördlich der Alpen, in G. Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I, p. 543 ff.

Da nun auf der anderen Seite auch die Handwerker sich die Befähigung bewahrten, die ihnen zuströmenden Ideen nicht nur mechanisch aufzunehmen, sondern schöpferisch zu verwerten, so entwickelte sich jene Kunstblüte im Gewerbe, die spätere Zeiten mit neidvoller Bewunderung erfüllte. „Jedes Band an Tür oder Fenster", sagt Gurlitt, „jedes Gitter, jedes Gerät, wie sie selbst auf entlegensten Dörfern geschaffen wurden, gibt Kunde von dem erstaunlichen Durchdringen des ganzen Volkes mit gewerbekünstlerischer Kraft. Immer vielseitiger wurde die Behandlungsart, immer reicher das Werkzeug. Aber noch hielt der Schmied darauf, sein Werk mit dem Hammer auf dem Amboß herzustellen, verschmähte er alle außer der vollen Redlichkeit des Handwerks liegenden Hilfsmittel und erreichte somit, daß das Erzeugte ganz dem Stoffe angemessen aus seinen Händen hervorging, vollendeten Stil zeigte, insofern man darunter das Verharren in der vom Stoffe geforderten, nicht übertragenen Form versteht" [1]).

Gleichwohl konnte die Entwicklung an diesem Punkte nicht stehen bleiben. Und wenn sich die bedeutenderen unter

---

1) Cornelius Gurlitt, Geschichte der Kunst, Bd. II, Stuttgart 1902, p. 313. Ein ähnliches Zusammenwirken von Künstlern und Handwerkern charakterisiert die japanische Handwerkskunst. Jeder japanische Künstler, sagt Brinckmann, der Sticker, der Lackarbeiter, der Erzgießer, der Eisenziseleur, sei zuerst und vor allem ein Maler. Trotzdem sei die Folgerung falsch, daß die technischen Künstler immer oder auch nur in der Regel die eigenen Erfinder der von ihnen ausgeführten Entwürfe seien. Im Gegenteil sei die Regel, daß sie nach der Vorzeichnung oder Skizze eines anderen künstlerischen Erfinders arbeiteten. Sie selbst beanspruchten nur, den Entwurf in feinstem Verständnis seines künstlerischen Inhalts mit jeglichen Mitteln, die ohne Beeinträchtigung des praktischen Zweckes dazu dienlich sein mögen, technisch zu verkörpern. Vgl. Justus Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan, p. 160. Das gilt selbst vom Holzschnitt, wie W. von Seydlitz betont. Aus Japan sei überhaupt von keinem Künstler bekannt, daß er sich mit dem Schneiden befaßt habe. Die dortigen Künstler begnügten sich mit der Beaufsichtigung und Leitung des Holzschneiders, überließen ihm getrost die technische Seite des Werkes. Vgl. W. von Seydlitz, Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes, Dresden 1897, p. 16 ff.

den Künstlern auch nach ihrer Emanzipation eine große Vielseitigkeit bewahrten, so machte das Prinzip, das ihre Loslösung vom Gewerbe begünstigt hatte[1]), an den Grenzen der Kunst doch keineswegs Halt. Vielmehr begann die Malerei, mit der Entstehung des Tafelbildes ihre eigenen Wege zu gehen, und die handwerkliche Arbeitsteilung, der sie entronnen schien, auf ihrem Gebiete die sonderbarsten Blüten zu treiben. Ebensowenig wie der Bildschnitzer den rohen, runden oder vierkantigen Holzblock gleich selbst in Angriff nahm, oder sich gegen Ende der Arbeit mit den hundert gebrochenen Gewandfalten seiner Figuren abquälte, wenn er Helfer hatte, die seine Zeichnung verstanden, präparierte jetzt der Maler seine Tafel, oder malte er all das Beiwerk fertig, das mehr Geduld und Übung als Kunst erforderte. Das mochte hingehen, solange der Meister seine ganze Kunst beherrschte. In der Tat waren die „primitiven" Künstler Porträtisten, Landschafter, Historien- und Stillebenmaler zugleich, und auch von den späteren waren die größten, wie Rubens und Rembrandt, universal. Je mehr aber jene Spezialitätenmalerei sich ausbildete, die bald die Regel werden sollte, desto klarer wurde im Falle der Arbeitsteilung der Anteil der verschiedenen Hände. Es entstand die Gewohnheit, sich die figürliche Staffage von Figuren- und Tiermalern in die Bilder setzen zu lassen. Gleiches taten die Architekturmaler, während sich umgekehrt die Figurenmaler der Landschafter, Stilleben- und Blumenmaler für ihre Zwecke bedienten. So kam es, daß sich in Antwerpen öfters ein halbes Dutzend und mehr Maler in die Arbeit an einem einzigen Bilde teilten, wahrlich nicht

---

1) Diese Loslösung trat auch äußerlich zutage. So gehörten der seit 1579 bestehenden Haager Lukasgilde zunächst die verschiedenartigsten Elemente, wie Maler, Anstreicher, Glasmaler, Glasfabrikanten, Glashändler, Goldschläger, Stecher, Bildschnitzer, Steinmetzen, Buchbinder, Buchdrucker, Buchhändler usw., an. Im Jahre 1656 trennten sich jedoch die Maler und anderen Künstler von der Lukasgilde und bildeten eine besondere Zunft, die Künstlergenossenschaft Pictura. Vgl. Floerke, Studien zur niederländischen Kunst und Kulturgeschichte, p. 44 ff.

zum Vorteil der künstlerischen Gesamtwirkung, wie sich denken läßt[1]).

Wichtiger noch war es, daß die Trennung von Kunst und Gewerbe, zunächst eine rein persönliche, sich unter dem Einfluß der Technik allmählich immer mehr auch in eine sachliche zu verwandeln strebte. Vom Künstler abhängig geworden, verlor der Arbeiter vielfach die Fähigkeit zu noch so bescheidenem künstlerischen Schaffen und versank ins Banausentum, wo er aus äußeren Gründen keine Anregung von jenem mehr erhalten konnte. „Ein Maler, Modelleur und Vergolder, Bildhauer, Vernisseur und Graveur", sagt Justus Moeser zur Erklärung des gewerblichen Verfalles in den kleinen Städten, „gehören unstreitig mit dazu, um allen Arten von Handwerkern ihre wahre Vollkommenheit zu geben; der Tischler braucht sie wie der Schmied, und der Zeugmacher wie der Goldarbeiter. Allein ein kleiner Ort ist keine Schaubühne für so große Akteurs, und schwerlich wird ein mäßiges Städtchen vortreffliche Maler, Bildhauer und andere Künstler unterhalten können"[2]). Dazu machte, wo „Manufakturen und Fabriken" entstanden, wie dies in dem industriell vorgeschrittenen Frankreich frühzeitig geschah, die wachsende Arbeitszerlegung für eine steigende Zahl gewerblicher Arbeiter die persönliche Gestaltung des Produktionsprozesses überhaupt zur Unmöglichkeit. „Dans la manufacture des Van Robais", berichtet Levasseur in seiner Schilderung der industriellen Technik des 17. Jahrhunderts, „il y avait des ateliers spéciaux

1) Floerke, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte, p. 3 ff., 138 ff., bes. 146 f. „Ich erinnere mich", berichtet Campo Weyermann, „als ich zu Antwerpen malen lernte, Bilder gesehen zu haben, auf denen die Figuren von Eykens, die Früchte von Gillemans, die Blumen von G. P. Verbruggen, die steinernen Vasen von Balliuw, Landschaft und Gewächse von Rysbreghs gemalt waren. Doch ich führe diese Beispiele nicht an, um zu loben; denn auf solch einem Bilde ist durchweg soviel Harmonie als in einem Konzert von Duyvelshoeks-Musikanten, weil jeder Maler auf seine Hand die Hauptrolle auf der Gypsbühne des Bildes zu spielen trachtet."

2) Moeser, Patriotische Phantasien, p. 264 f.

pour la charronnerie, pour la coutellerie, pour le lavage, pour la teinture, pour l'ourdissage; les ateliers de tissage comprenaient eux-mêmes plusieurs espèces d'ouvriers, dont le travail était entièrement distinct, tels que tisserands, trameurs, éplucheurs, drousseurs, repasseuses, bobineuses, gratteuses et brodeurs“ [1]). Wir hätten jene Teilarbeiter, sich selbst überlassen, Kunstwerke schaffen sollen! So bedurfte man mehr denn je eines schöpferischen Geistes, um alle diese differenzierten Elemente zu einheitlichem Wirken zusammenzufassen und mit diesem komplizierten Werkzeug künstlerische Leistungen von monumentaler Größe zu vollbringen.

Neben Kirche und Bürgertum traten jetzt als Förderer der Kunst die Fürstenhöfe, wo sich auch des Adels Blüte versammelte. In Italien begann diese Entwicklung, um in Frankreich ihren Höhepunkt zu erreichen. Des „Sonnenkönigs“ verschwenderische Prachtliebe und kunstsinniges Mäcenatentum wurden vorbildlich für ganz Europa. Dabei übernahm die Architektur die Führung. Sie riß, wie Lessing später sagte, den größeren Teil der ornamentalen Kunst an sich, von der nur der kleinere, mehr mit dem Figürlichen zusammenhängende, in den Händen der Maler und Kupferstecher verblieb. Die von Heinrich IV. im Jahre 1608 befohlene Ansiedlung jener „pensionnaires munis d'un logement au Louvre“ darf als der erste Versuch einer modernen kunstgewerblichen Organisation im Großen betrachtet werden [2]). Aber erst die 1662 von Ludwig XIV. am Bièvrebache gegründete „cité ouvrière“, die berühmte Manufacture Royale

1) Levasseur, Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France avant 1789, Tome II, p. 386.

2) „Nous avons fait disposer le bâtiment en telle forme“, heißt es in der Ordonnance des Königs, „que nous puissions loger commodément quantité des meilleurs ouvriers et des plus suffisants maîtres, qui pourraient se recouvrer tant de peinture, sculpture, orfèvrerie, horlogerie, insculpture en pierreriers qu'autres de plusieurs et excellents arts, tant pour nous servir d'iceux, comme pour être par ce même moyen employés par nos sujets.“ Vgl. Henry Jouin, Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV, Paris 1889, p. 67.

des tapisseries et des meubles de la Couronne, dazu bestimmt, die für die gewaltigen Unternehmungen der königlichen Bauintendanz in Paris und Versailles, St. Germain und Fontainebleau erforderlichen Einrichtungsstücke zu liefern, zeigt das neue System in seiner höchsten Vollendung [1]).

Maler und Bildhauer, Schreiner und Ebenisten, Schlosser und Uhrmacher, Goldschmiede und Steinschneider, Sticker und Teppichwirker sind vertreten und zu einer Körperschaft vereinigt, die in gewissem Sinne an ein gewerbetreibendes Kloster erinnert. Nur ist an Stelle des künstlerischen Individualismus vergangener Zeiten eine durch die Technik gebotene, fein gegliederte Arbeitsorganisation getreten. Neben hervorragenden Meistern aus aller Herren Ländern wirken Künstler, die nur in gewissen Spezialitäten erfindend und ausführend tätig sind, ausgezeichnete Handwerker, die unter ihrer Überwachung meist nach fremden Entwürfen arbeiten, endlich Gesellen und Lehrlinge, die überall zugreifen und dabei ihre Ausbildung empfangen. Hoch über allen aber steht Le Brun, Colberts rechte Hand und zugleich der wahre Schöpfer des Stiles Ludwig XIV., wie Jouin ihn nennt. „Ein erstaunlicher Künstler, war er allem gewachsen. Nicht zufrieden, die großartigen Dekorationen im ganzen zu entwerfen, die unter seiner Leitung entstanden, ging er auf die Einzelheiten einer Rampe, einer Treppe, eines Schlosses, eines Teppichs, eines Bechers ein. Hätte er im Zeitalter Leo X. gelebt, so würde sich die Liste der großen Meister, die sich durch feinsinnige Leistungen in den drei bildenden Künsten unsterblich gemacht, noch um einen Namen vermehrt haben. Denn

---

1) Levasseur, Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France avant 1789, Tome II, p. 236 ff., 307 ff. A.-L. Lacordaire, Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie, Paris 1853, p. 51 ff. De Laborde, De l'union des arts et de l'industrie, Tome I, p. 88 ff. H. v. Dumreicher, Über den französischen Nationalwohlstand als Werk der Erziehung, p. 87 ff., 99 ff. Jouin, Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV, p. 129 ff.

er ist Baumeister, Bildhauer und Maler zugleich.“ Auch der Mercure galant bezeichnet ihn als einen der größten Künstler des Jahrhunderts, der nicht weniger berühmt geworden durch die tausend und abertausend Werke, die aus seiner Hand hervorgegangen seien, als durch die tausend anderen, zu denen er wenigstens die Entwürfe geliefert habe[1]).

Daß er aber zugleich das Werkzeug, das er sich zu ihrer Verwirklichung geschaffen, meisterhaft zu handhaben, es ganz mit seinem Geiste zu durchdringen wußte, war vielleicht die gewaltigste seiner Leistungen, durch die er bahnbrechend für alle diejenigen geworden ist, die sich später vor eine ähnliche Aufgabe wie er gestellt sahen. Nur so entstand jene Einheit, deren Harmonie auch nicht durch die leiseste Störung getrübt wurde. Der Palast mit seinen dekorierten Sälen, seinen Hallen und Treppen, Höfen und Freiplätzen, mit den grünen Wänden der Gärten, den Bassins, Kaskaden und Fontainen, mit den zahlreichen Skulpturen, den Gittern, Terrassen und Perspektiven, den Grotten und Lustbauten — das alles zusammen war erst das Kunstwerk, ein einziges Kunstwerk, wie Falke sagt, jedes einzelne darin nur ein dekoratives Element. So auch die Menschen, die

1) Über Le Brun und seine wahrhaft epochemachende Bedeutung im besonderen vgl. Jouin, Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV., p. 3 ff., 223 ff., 351 ff. „On ne doit par regarder M. Le Brun seulement comme peintre“, heißt es in Mercure galant, „il avait un génie vaste et propre à tout; il estoit inventif, il sçavoit beaucoup, les histoires et les moeurs de tous les peuples luy estoient connus, et son goust estant général, aussi bien que son sçavoir, il tailloit en une heure de temps de la besogne à un nombre infiny de différens ouvriers. Il donnait des desseins à tous les sculpteurs du Roy. Tous les orfèvres en recevoient de luy: ces candelabres, ces torchères, ces lustres et ces grands bassins ornez de bas-reliefs qui représentoient l'histoire du Roy n'estoient que sur ses desseins et sur les modelles qu'il en faisoit faire. Il donnoit en un mesme temps des desseins pour peindre des appartements entiers, et si l'histoire luy estoit connue, il entendoit parfaitement bien l'allégorie. Pendant que tant d'ouvriers travailloient sur ses desseins, il y en avoit une infinité qui n'estoient occupez que par ceux qu'il avoit donnez pour les tapisseries; enfin l'on peut dire qu'il faisoit tous les jours remuer des milliers de bras et que son génie estoit universel.“

lebendige Staffage. Noch sieht man sie im Geiste vor sich, diese Herren „mit der kolossalen Perrücke in goldgesticktem, farbigen Kleide, mit dem Degen an der Seite und dem Hut in der Hand, wie sie in seidenen Zwickelstrümpfen auf hohen Steckelschuhen gespreizten, steifen Ganges dahinwandeln, den rechten Arm ausgestreckt, damit die geschnürte, von der Haube überwallte Dame die Finger der linken Hand zierlich darauf legen kann, während die rechte den Fächer führt und hinter ihr ein Mohrenknabe die Schleppe trägt“ [1]). Ja, man vermißt sie heute fast, wenn man auf kunstgeweihter Stätte die „Roture“ und die „Kanaille“ ihr Wesen treiben sieht.

Wie sich die weitere Entwicklung der Beziehungen zwischen Arbeit und Kunst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gestaltet hat, ist anderwärts gezeigt worden. Sie vollendete nur, was frühere Zeiten eingeleitet. Sie erweiterte die Kluft zwischen beiden, indem sie die Wissenschaft in ihren Dienst stellte, ein Prozeß, der namentlich auf die Kunst zurückwirken mußte. „Damit sich große, einfache Formen durch die Hand eines Tizian oder eines Raffael auf der Leinwand bilden“, sagt Taine, „müssen sie um sie herum natürlich im menschlichen Geiste entstehen, und damit sie natürlich im menschlichen Geiste entstehen, müssen die Vorstellungsbilder nicht durch die Begriffe erstickt und verstümmelt werden. Es ist die Eigenschaft fortgeschrittener Kultur, die Vorstellungsbilder immer mehr zugunsten der Begriffe zu verwischen. Unter dem unablässigen Einfluß der Erziehung, der Unterhaltung, des Nachdenkens und der Wissenschaft verändert, zersetzt und verflüchtigt sich die ursprüngliche Anschauung, um nackten Begriffen, wohlgeordneten Worten, einer Art Algebra Platz zu machen. Der Geist bewegt sich fortan im Strome abstrakten Denkens. Kehrt er zu den Vorstellungsbildern zurück, so geschieht es mit Anstrengung, mit einem krankhaften und gewaltsamen Sprung, mit einer Art maßloser

1) Falke, Geschichte des modernen Geschmacks, p. 267 f.

und gefährlicher Halluzination“ [1]). Wenn trotzdem einzelne Künstler, als einer der ersten wohl Leonardo, die Kunst dadurch erhöhen zu können glaubten, daß sie ihr den Rang einer Wissenschaft vindizierten, so ist dies nur aus besonderen Gründen erklärlich. In ihren Keimpunkten vereint, müssen ihre Bahnen sie immer weiter auseinander führen [2]).

„Das wissenschaftliche Denken“, sagt Grosse, „die Kombination von Begriffen und Vorstellungen zur Erlangung einer Erkenntnis und zur Herstellung eines Erzeugnisses, etwa eines chemischen Körpers oder eines physikalischen Instrumentes, vollzieht sich wesentlich bewußt und willkürlich unter klarem Hinblick auf das gesuchte Ziel und besonnener Auswahl und Anwendung der gegebenen Mittel. Das Ideal der wissenschaftlichen Methode ist die mathematische Berechnung und Konstruktion, bei der nichts dem Instinkt und dem Zufall überlassen bleibt, sondern alles durch das klare Bewußtsein der Zweckmäßigkeit bestimmt wird.“ Auf eine durchaus ver-

1) H. Taine, Philosophie de l'art, Paris 1903, Tome I, p. 151 f.

2) Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, herausg. von Heinrich Ludwig, Wien 1882, p. 6, 10. Am energischsten ist die Identität von Wissenschaft und Kunst wohl von Zola verfochten worden. Vgl. Émile Zola, Le roman expérimental, Paris (?), p. 1 ff. „Toute l'opération“, so charakterisiert er die Aufgabe des Romandichters, „consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au but, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale.“ Eine gewisse Annäherung an diese Auffassung zeigt Fiedler, Schriften über Kunst, p. 50 ff., 300 ff. „Die Kunst ist so gut Forschung wie die Wissenschaft“, heißt es hier, „und die Wissenschaft so gut Gestaltung wie die Kunst. Die Kunst schafft nicht eine zweite Welt neben einer anderen, die ohne sie existiert, sie bringt vielmehr überhaupt erst die Welt durch und für das künstlerische Bewußtsein hervor. So sehen wir den Künstler neben den Forscher treten. In beiden ist derselbe Trieb mächtig, der Trieb, die Welt, in der er sich befindet, sich anzueignen, das enge, kümmerliche, verworrene Bewußtsein des Seins, auf das er sich zunächst beschränkt sieht, tätig zur Klarheit und zum Reichtum zu entwickeln, der Forscher begrifflich, der Künstler anschaulich.“ Und doch wollen sie etwas total Verschiedenes: der Denker das Objekt begreifen, der Künstler das Subjekt zum Ausdruck bringen!

schiedene Weise nun vollziehe sich das künstlerische Dichten. Der Künstler nämlich werde dabei nicht durch die klare Vorstellung eines Zieles geleitet, sondern durch das Gefühl eines dunklen Dranges. Dabei verwende er seine Mittel nicht nach einem überlegten Plan oder Prinzip, passende einsichtig und willkürlich wählend, unpassende verwerfend. Er verfahre vielmehr unbewußt und unwillkürlich, nicht von der Überlegung, sondern von einem Instinkte geführt. Es gleiche daher der schaffende Künstler einem Nachtwandler, der, solange er träume, seinen Pfad sicher finde und ohne Schwindel dahinschreite, der aber, sowie man ihn aufwecke, stutze, wanke und stürze. Der Forscher und Denker aber dürfe nicht träumen, wenn er seine Aufgabe lösen wolle[1]).

Wie sehr die wissenschaftliche Überlegung mit dem künstlerischen Dichten in Konflikt geraten kann, hat mit besonderer Rücksicht auf die modernen Eisenbauten Meyer anschaulich geschildert. Wenn der Architekt seinen Grundriß und Aufriß gestaltet, bemerkt er, so denkt er dabei überhaupt nicht an Geometrie und Zahlen, sondern er gruppiert Räume; er schaltet mit Baumassen und läßt deren Größe und Verhältnisse aus ihren Grenzflächen sprechen. Die Linie ist ihm dabei nicht ein statisches Maß, sondern eine statische Kraft und ein wirksamer Umriß, die Zahlen kennt er höchstens als Ausdruck bezeichnender und wohlgefälliger Proportionen.

---

1) Grosse, Kunstwissenschaftliche Studien, p. 241 f. „Das zweckhafte Endprodukt des Wahrnehmungsprozesses", so formuliert Kohnstamm den Gegensatz, „bezieht sich auf die Erkennung, die begriffliche Einordnung und auf die Reizverwertung des Objektes; das ausdrucksmäßige Endglied desselben ist die zum Sinnbild des ursprünglich ausgelösten Gefühls gestaltete Anschauung. Teleokline Tradition ist Wissenschaft, ihr Prüfstein ist Wahrheit, expressive Tradition ist Kunst, ihr Prüfstein ist Echtheit." Trotzdem kann auch ein wissenschaftliches Werk einen künstlerischen Charakter erhalten, dann nämlich, wenn der Stil des Denkers zur Kunstform entwickelt ist, wenn sein Werk „den Leser zum Miterleben der gefühlsmäßigen Persönlichkeit des Autors unmittelbar zu erregen vermag". Es ist dann ein Werk der angewandten Kunst. Vgl. Kohnstamm, Kunst als Ausdruckstätigkeit, p. 61 f., 84 f.

Seine Arbeit ist stets Raumkunst. Beim Eisenbau dagegen, fährt er fort, wo auch das „statische Gefühl" höchstens mit den Linien eines Eisengerüstes „bauen" kann, wo die statische Rechnung schon am Anfang der entwerfenden Tätigkeit steht und der Ausarbeitung des Projektes auf dem ganzen weiten Wege bald zur Seite, bald vorausschreitet, bald nachfolgt, wo das „bildliche" Denken beständig durch das „abstrakte" kontrolliert wird, spielt die wissenschaftliche Methode als solche eine ungleich wichtigere Rolle. „Sie bannt den Entwurf in feste engere Grenzen, sie stellt ihm seine Lebensbedingungen in Form von Zahlen und Figuren fort und fort vor Augen, für jedes Glied des Baues, auch für das kleinste, und ebenso für den Gesamtorganismus. Ihre Ergebnisse sind zuverlässig und unabänderlich. Den Flug der gestaltenden Phantasie sichern sie, aber — sie hemmen ihn auch"[1]).

Wenn die Wissenschaft so die Konzeption des Kunstwerkes erschwert, so wirkt sie nicht minder nachteilig auf seine Ausführung. Sie hat, wie vor allen Sombart überzeugend dargetan, die Technik rationalisiert, sie hat, wenn möglich, jeden Produktionsprozeß in einen Naturvorgang verwandelt, sie hat ihn durch die Ausbildung der Maschine von der Bedingtheit organischen Lebens befreit. So trat an Stelle der durch die lebendige Persönlichkeit gebundenen organischen Gliederung des Arbeitsverfahrens die nur im Hinblick auf den gewollten Erfolg zweckmäßig mechanisch eingerichtete Gliedbildung. Und in der durch folgerichtige

1) Meyer, Eisenbauten, p. 48. Übrigens galt alles dies bis zu einem gewissen Grade auch schon für die Steinarchitektur. „Jetzt gibt es Leute", sagt Kreuser, „welche die Quelle der Kunst in der mittelalterlichen Kenntnis der Geometrie und den Geheimnissen des Zirkels suchen. Es ist ein hübscher Glaube, aber ich kann ihn nicht teilen. Die Geometrie hat immer wenig mit künstlerischer Einbildungs- und Schöpferkraft gemein gehabt, und wir sind größere Geometer, als die Alten nennen konnten, sind aber dennoch keine Künstler und können aus dem Dreieck eben nichts herausbauen als ein Dreieck. Die Quelle des Kunstgeistes sitzt anderswo, und wer sie ernstlich sucht, wird sie wohl finden." Vgl. Kreuser, Der christliche Kirchenbau, p. 397.

Arbeitszerlegung vollzogenen Anpassung des Werkzeugs an die einzelne Arbeitsverrichtung, in der nach dem Prinzip der Bewegungserzwingung selbsttätig schaffenden Maschinerie, erschien menschliches Können verselbständigt, gewissermaßen objektiviert, aber eben darum auch aller Individualität, aller Freiheit entkleidet[1]). Und was schlimmer ist, auch der die Maschine bedienende Mensch ward von ihrem Geiste erfaßt. „Wir haben eine große Zahl von sogenannten ungelernten Hilfsarbeitern", sagt Bruckmann, „die wohl wissen, ihre Maschine zu bedienen oder Hilfsverrichtungen in strenger Arbeitsteilung zu leisten; doch sind sie ohne jede Kenntnis des Wesens des Gegenstandes, zu dem sie Teile anfertigen. Sie wissen nicht, wie ein solcher Gegenstand aussehen muß, wenn er die hohen Anforderungen erfüllen will, die Gebrauchsfähigkeit und Geschmack an ihn stellen. Durch die Arbeitsteilung ist ihnen jeder andere Prozeß, der an gleichem Gegenstand von anderen Arbeitern vorgenommen wird, unbekannt oder zum mindesten sehr gleichgültig. Sie führen mechanisch das aus, was ihnen zugestellt wird. Wie selten kommen gerade sie, die die Leistung der Maschine und die Möglichkeit, auch mit der Maschine zu variieren, am besten kennen sollten, in die Lage, sich über ihre Arbeit Gedanken zu machen, mit anderen darüber zu beraten und Versuche anzustellen"[2]).

Mit anderen Worten, das Werkzeug, dessen sich der Künstler heute immer öfter für seine Zwecke bedienen muß, hat einen Teil seiner Biegsamkeit verloren, ein Nachteil, der durch die der modernen Wissenschaft nachgerühmte Bereicherung der Ausdrucksmittel nur unvollkommen ausgeglichen wird. Denn selbst wenn man zugeben wollte, daß technischer und wissenschaftlicher Fortschritt stets Hand in Hand gingen, was nach den Leistungen der Ostasiaten auf dem Gebiete der Lack-,

1) Werner Sombart, Der moderne Kapitalismus, Leipzig 1902, Bd. II, p. 42 ff.

2) Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, p. 91.

Metall- und Porzellantechnik durchaus nicht notwendig der Fall zu sein braucht, wäre jene Bereicherung als ein Danaergeschenk zu betrachten. Die geradezu verheerende Wirkung der modernen Chemie auf die Färberei ist notorisch. Und ähnliche Beispiele ließen sich aus anderen Gebieten beibringen. Vielleicht noch wichtiger ist ein anderer Punkt. Schon Grosse hat betont, es hänge die Größe einer Kunst etwa in dem gleichen Maße vom Reichtum ihrer Technik ab, wie die innere Tüchtigkeit des Menschen von seinem äußeren Besitz. Weit entfernt, für die Kunst unbedingt förderlich zu sein, werde ihr die Bereicherung der Technik unter Umständen verderblich. Wüchsen nämlich die technischen Mittel über ein gewisses Maß hinaus, so überwucherten und erstickten sie die künstlerischen Ziele. Die Kunst gehe in der Technik auf. Denn der Geist könne nur ein beschränktes Maß von Mitteln beherrschen. Darüber hinaus beherrschten die Mittel den Geist. Eine übermäßig bereicherte und verfeinerte, eine langwierige und schwierig zu handhabende Technik nehme die Aufmerksamkeit und die Kraft des Künstlers so sehr in Anspruch, daß ihm für die Ziele der eigentlichen Kunst wenig oder nichts mehr übrig bleibe. Er gelange am Ende dahin, die Technik für die Hauptsache zu halten, das eigentlich künstlerische Motiv nur für ein Mittel, um daran seine technische Fertigkeit zu zeigen. Der Künstler werde zum Virtuosen und höre damit eigentlich auf, ein Künstler zu sein[1]).

So haben denn Ruskin und Morris die Natur der modernen Arbeitstechnik und ihre Beziehungen zur Kunst im wesentlichen richtig durchschaut. Ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung freilich sind sie nicht gerecht geworden. Sie übersahen vor allem, daß, was sie als eigentümliches Verfallssymptom ihres Zeitalters beklagten, durch eine tausendjährige Entwicklung vorbereitet war, daß, was sie als „vicarious life“ bekämpften, das Leben „des Künstlers“ im strengen

---

1) Grosse, Kunstwissenschaftliche Studien, p. 244 ff.

Sinne, zum mindesten des großen Künstlers, erst möglich machte. In der Tat ist gerade der bildende Künstler wohl niemals mächtiger gewesen als heutzutage, wo tausend Hände miteinander wetteifern, um sich in seinen Dienst zu stellen, ihm alles abzunehmen, was ihn seiner Mission entfremden könnte; allerdings auch niemals abhängiger als jetzt, wo er mehr oder weniger aller dieser Helfer dauernd bedarf, um die Gebilde seiner Phantasie lebendig werden zu lassen.

Diese generelle Abhängigkeit besteht für ihn selbst da, wo er sich ihrer am wenigsten bewußt ist. Man denke an Werkzeug und Rohmaterial, die er meist fertig geliefert erhält. Und sie wächst unter Umständen ins Unendliche mit der Größe der zu bewältigenden Aufgabe. Wie sollte es also genügen, daß er, kaum vertraut mit Material und Technik, daheim in stiller Klause seine Zeichnungen entwirft, um sie, unbekümmert um ihr weiteres Schicksal, Maschinen oder Menschen zu überantworten, die ebenso gedanken- und gefühllos wie jene arbeiten. Nur wenn er selbst das ganze Produktionsverfahren im Innersten beherrscht, wenn er versteht, es in allen Stadien seines Verlaufes sachkundig zu überwachen, wird er sich seiner als künstlerischen Ausdrucksmittels mit Aussicht auf Erfolg bedienen können. Und in der Tat, wer wollte leugnen, daß wir in gewissen Erzeugnissen der modernen Typographie, der mechanischen Weberei und Stickerei, der Metallotechnik schon heute echte Maschinenkunst vor uns haben, oder daß es einem Genius vom Schlage Le Bruns gelingen könnte, aus dem Empfinden unserer Zeit heraus und mit den Mitteln ihrer Technik ein monumentales Kunstwerk wie Versailles entstehen zu lassen?

Ebensowenig freilich wird man bestreiten können, daß alle Werke der Maschinenkunst die intimsten Reize gerade der Zierkunstwerke vermissen lassen. Denn wie deren eigentümliche Schönheit auf der vollkommenen Harmonie zwischen der Natur des Stoffes und seiner ästhetischen Form beruht, daher ein vollkommenes Werk dieser Art sich gleichsam als

„die natürliche Blüte seines Stoffes“ darstellt, so kann jene Harmonie auch nur von einem Künstler hervorgebracht werden, der durch eigenhändige Bearbeitung des Stoffes in seinen Geist eingedrungen ist und so die Form aus dem Stoffe selbst organisch zu entwickeln versteht. Deshalb darf es uns zum Troste dienen, daß von der höchst individualistischen Technik der Naturvölker bis zu der raffiniert arbeitsteiligen der Gegenwart keine der verschiedenen gewerblichen Produktionsmethoden völlig verschwunden ist, daß vielmehr jede einzelne an ihrem Teile und in ihrem Kreise auch heute noch an der künstlerischen Gestaltung unserer Umgebung mitzuwirken berufen ist. Inwieweit dies geschieht, hängt jedoch weniger von den relativen Vorzügen dieser oder jener Arbeitsmethode für die Kunst, als von einem Umstande ab, den man gerade in diesem Zusammenhang zu übersehen geneigt ist. Bekanntlich hat Semper schon 1834 erklärt, nur einen Herren kenne die Kunst, „das Bedürfnis“, damals wirtschaftliche Probleme streifend, die ihn in England viel eingehender beschäftigen sollten. Ihre Erörterung möge dem folgenden Kapitel vorbehalten bleiben.

2. Kapitel.

Kunst und Bedürfnis.

„Es bleibt ewig wahr: sich zu beschränken, einen Gegenstand, wenige Gegenstände recht bedürfen, so auch recht lieben, an ihnen hängen, sie auf alle Seiten wenden, mit ihnen vereinigt werden, das macht den Dichter, den Künstler — den Menschen".

Goethe an Frau von Stein.

Zwei leitende Gedanken ziehen sich roten Fäden gleich durch das bunte Gewebe der englischen Kunstgewerbebewegung hindurch. Die Vorstellung einmal, daß die künstlerische Leistungsfähigkeit eines Volkes auch eine wichtige Quelle seines Wohlstandes, eine schneidige Waffe im wirtschaftlichen Wettkampfe der Nationen bedeute. Daneben der Zweifel, ob das Wirtschaftsleben unserer Tage eine nationale Kunstübung auf breiter Grundlage überhaupt noch gestatten möchte. „Wir müssen Europa mit unserem Geschmack bekriegen und durch die Mode uns die Welt unterwerfen", hatte dereinst Colbert gesagt. Jetzt wurde diese Parole von England aufgenommen. „In manchen despotischen Ländern", heißt es in dem Bericht des Select Committee on Arts and their connection with Manufactures von 1836, „hat man durch eine ausgedehntere Verbreitung des erleuchtenden Einflusses der Künste dem Genius ein weiteres Feld der Betätigung, dem Gewerbfleiß größere Ermunterung verliehen. Und doch ist für uns — ein vorwiegend industrielles Volk — die Verbindung zwischen Kunst und Industrie höchst wichtig; und schon aus diesem wirtschaftlichen Grunde, gäbe es selbst

keine höhere Erwägung, ist es für uns von Bedeutung, die Kunst auch in ihren erhabeneren Formen zu ermutigen; denn es steht fest, daß die Pflege der höheren Zweige der angewandten Kunst auch die geringsten gewerblichen Verrichtungen zu fördern strebt, während gerade die Verbindung von Kunst und Industrie oft den Genius der größten Meister zur Entwicklung gebracht hat.“ Die systematische Kunstpflege, wie sie um die Mitte der dreißiger Jahre in England einsetzte, um bis auf die jüngste Gegenwart anzuhalten, war im wesentlichen ein Ergebnis dieser Erkenntnis. Und wenn die anderen Staaten, durch die Weltausstellungen über ihre Rückständigkeit belehrt, seit 1862 seinem Beispiele folgten, so taten sie es aus den gleichen Erwägungen heraus, unbekümmert darum, ob man sich nicht vielleicht einer Täuschung hingebe.

Aber gerade die Künstler selbst verhielten sich skeptisch gegenüber jener Politik. Nicht nur die Pioniere der englischen Kunstgewerbebewegung, die Carlyle, Ruskin und Morris, auch viele ihrer Jünger waren der Meinung, daß sich die Wiedergeburt einer künstlerischen Kultur des ganzen Volkes nimmermehr auf dem Boden der heutigen Wirtschaftsordnung vollziehen könne. „Alle Dinge sind in den Klauen des Kapitalismus“, ruft Crane verzweifelt aus. „Wenn eine Handvoll Künstler und Handwerker sich zusammentun und in der Stille arbeiten, um für sich selbst und andere Liebhaber schöne und praktische Dinge zu Nutz und Zier ihres schlichten Heims anzufertigen, gleich regt sich ein wachsendes Verlangen nach solchen Dingen als Rettung aus der öden Monotonie der Häßlichkeit oder dem protzigen Luxus eines Secondempire-Geschmackes. Daraufhin liefert der Kapitalismus, der eine Nachfrage wittert, sogenannte Kunstmöbel, Kunstfarben usw., als wenn die Hinzufügung dieses magischen Wortes das Entscheidende wäre, beutet die Künstler aus, stiehlt ihre Entwürfe und verwendet sie bei der Herstellung von Gegenständen, auf die sie nimmer berechnet waren, den Markt mit sonder-

baren Travestien und gequälten Mißbildungen einer schlecht verdauten Zierkunst überflutend, die, einem wuchernden Unkraut vergleichbar, alles überzieht. Und ist sie dann erst im Möbelmagazin auf ihren tiefsten Stand herabgesunken, so möchte man meinen, wir seien in Sachen des Geschmacks heute schlimmer daran, als je zuvor"[1]). Die praktische Konsequenz solcher Einsicht lag auf der Hand. Sie wurde nicht nur von Sozialpolitikern, wie Ruskin und Morris, sondern auch von Leuten wie Wilde gezogen. Und wenn man unter jenem „Sozialismus", für den man schwärmte und so vieles erhoffte, im einzelnen auch recht verschiedenes verstehen mochte, in dem stürmischen Verlangen nach Beseitigung des Gegebenen wenigstens war man sich einig[2]).

Wunderbarer Weise wurde von Künstlerseite der gleiche sozialpolitische Radikalismus schon Mitte des 19. Jahrhunderts auch in Deutschland gepredigt, und kein Geringerer als Richard Wagner hat sich in der Sturm- und Drangperiode seines Lebens offen dazu bekannt. Sei die Kunst der Griechen Kunst gewesen, so sei die unsere nur künstlerisches Handwerk. Aus der Vormundschaft der Kirche und geistreicher Fürsten sei sie heute in die von Handel und Industrie geraten. Und der Fluch des modernen Künstlers liege darin, daß er seine Schöpferkraft an den Erwerb vergeuden müsse. Diese Scheinkunst, das sei die Kunst, wie sie jetzt die ganze zivilisierte Welt erfülle. Ihr wirkliches Wesen sei die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten. Aus dem Herzen unserer modernen Gesellschaft, aus dem Mittelpunkte ihrer kreisförmigen Bewegung, der Geldspekulation

---

1) Crane, The claims of decorative art, p. 136.

2) Von England wirkte die Bewegung unmittelbar auf Belgien hinüber. Vgl. dazu Henry van de Velde, Renaissance im Kunstgewerbe, p. 131 ff.: Die Neugeburt des Kunstgewerbes und die soziale Bewegung. Émile Vandervelde, Alkohol, Religion und Kunst, übersetzt von E. Pernerstorfer, Jena 1907, p. 137 ff.

im großen, sauge unsere Kunst ihren Lebenssaft. Sie erborge eine herzlose Anmut aus den leblosen Überresten einer mittelalterlich-ritterlichen Konvention und lasse sich von da, mit scheinbarer Christlichkeit auch das Scherflein des Armen nicht verschmähend, zu den Tiefen des Proletariats hinab, entnervend, entsittlichend, entmenschlichend überall, wohin sich ihr Gift ergieße.

„Aus ihrem Zustand zivilisierter Barbarei", ruft er aus, „kann die wahre Kunst sich nur auf den Schultern unserer großen sozialen Bewegung zu ihrer Würde erheben: sie hat mit ihr ein gemeinschaftliches Ziel, und beide können es nur erreichen, wenn sie es gemeinschaftlich erkennen. Dieses Ziel ist der starke und schöne Mensch: die Revolution gibt ihm die Stärke, die Kunst die Schönheit. Hat die brüderliche Menschheit ein für allemal die Sorge um die rein physische Erhaltung des Lebens von sich geworfen und sie, wie die Griechen dem Sklaven, der Maschine zugewiesen, diesem künstlichen Sklaven des freien schöpferischen Menschen, dem er bis jetzt diente, wie der Fetischanbeter dem von seinen eigenen Händen verfertigten Götzen, wird all sein befreiter Tätigkeitstrieb sich nur noch als künstlerischer Trieb kundgeben. Ist unserem künftigen freien Menschen der Gewinn des Lebensunterhaltes nicht mehr der Zweck des Lebens, ist die Industrie nicht mehr unsere Herrin, sondern unsere Dienerin, so werden wir den Zweck des Lebens in die Freude am Leben setzen und zu dem wirklichen Genuß dieser Freude unsere Kinder durch Erziehung fähig und tüchtig zu machen streben" [1]).

Aber jene Fanfare verklang im Schweigen des Exiles, und in der deutsch-österreichischen Kunstgewerbebewegung der sechziger, siebziger und achtziger Jahre haben, anders als in England, sozialpolitische Ideen keine maßgebende Rolle

---

1) Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. III, Leipzig 1897, p. 8 ff.: Die Kunst und die Revolution, bes. p. 18 ff.

gespielt. Ja, noch mehr; wenn man die Literatur jener Tage durchblättert, erkennt man, daß das tiefere Verständnis für die Beziehungen zwischen Wirtschaft und Kunst noch kaum erwacht war. Wie hätte man sonst, ohne Rücksicht auf die herrschenden Entwicklungstendenzen, die Wiedergeburt einer dekorativen Kunst in Deutschland ausschließlich von der Erneuerung des alten Handwerks erwarten dürfen, das sich, trotz aller lärmenden Kundgebungen, nur mühselig auf der Bahn des Fortschrittes dahinschleppte. Erst der künstlerische Aufschwung der neunziger Jahre und die Periode des „Jugendstiles" mit ihren widerlichen Ausschreitungen lenkte die Augen aller Gebildeten gebieterisch auf die ökonomische Seite des kunstgewerblichen Problems. Und mochte man nun die offenkundigen Mißerfolge langjähriger Bemühungen dem profitgierigen Industriellen in der Fabrik, dem neuerungssüchtigen Mann hinter dem Ladentische oder der kauflustigen Hausfrau im trauten Heim aufbürden, man sah, daß man nur dann Aussicht habe, die immer wachsende Sehnsucht nach einer künstlerischen Veredelung unserer täglichen Umgebung zu erfüllen, wenn man sich dabei der modernen Methoden wirtschaftlicher Bedarfsdeckung zu bedienen verstehe. Damit trat das Verhältnis zwischen Kunst und Bedürfnis in den Brennpunkt kulturpolitischen Interesses.

„Ein armes und erbärmliches Volk", sagt Haddon, „hat eine arme und erbärmliche Kunst. Selbst bei den Wilden ist die Freiheit von der Sorge um des Lebens Nahrung und Notdurft für die Pflege der Kunst wesentlich." In Britisch-Neuguinea zeige sich ziemlich deutlich, daß die Kunst blühe, wo die Nahrung im Überfluß vorhanden sei. Und man sei vielleicht zu der allgemeinen Behauptung berechtigt, daß die Kunst um so besser gedeihe, je besser der Mensch, und, daß die Kunstfertigkeit eines Volkes von der Gunst oder Ungunst seiner Umgebung abhänge[1]). In der Tat sind die

1) Haddon, Evolution in art, p. 9. Die gleiche Ansicht wird von Praetorius vertreten: „The best examples of native work", sagt er von den

Blütezeiten wenigstens der bildenden Kunst meist solche des wirtschaftlichen Aufschwunges gewesen, wennschon sich das Umgekehrte keineswegs mit demselben Rechte behaupten läßt. Und wer als Künstler seine Träume nur in Gold und Juwelen, in Marmor und kostbaren Hölzern zu verkörpern vermag, wird nur im Banne des Reichtums zur Größe gelangen können. Die Regel aber ist das nicht. Wie gering ist der Materialwert auch der herrlichsten Gemälde oder jener tausend Wunderwerke griechisch-asiatischen Kunstfleißes, die heute mit Gold aufgewogen werden! Und wie wenig gehört zur Erhaltung dessen, der seine Welt im Innern trägt! „Wenn Du sagst, mit dem Korrigieren gehe die Zeit hin", schreibt Leonardo in seinem Traktat über die Malerei, „und wenn du diese auf ein anderes Werk verwendetest, würdest du viel Geld verdienen, so mußt Du verstehen, daß des Geldes nicht viel zu sein braucht, um mehr als vollauf zu unserem Lebensbedarf hinzureichen"[1]). Und wie er, haben viele der größten Meister gedacht. Sie haben ihr Leben lang gehungert und mit souveräner Verachtung auf diejenigen herabgeblickt, die es über sich gewannen, ihr Künstlertum für Geld und Geldeswert an das Publikum zu verschachern.

Denn, wie Goethe sagt, „um den Künstler allein ist es zu tun, daß er keine Seligkeit des Lebens fühlt als in seiner

---

Papuas, „were produced in the days, when they had plenty of leisure and abundance of food". Vgl. C. F. Praetorius, Decorative Art in New-Guinea, in The Studio, Vol. XXV, 1902, p. 100. Viel weiter geht Feuerherd, der die Kunstformen aus „der herrschenden Produktionsweise und der durch sie bedingten Staatsform" abzuleiten sucht. Die Kunst ist ihm „nur eine andere Erscheinungsform der Natur, ein physikalisch-chemischer Prozeß", der sich ebenso naturnotwendig und unausbleiblich vollzieht, „wie das Linnen sich bleicht, das Bromsilber sich schwärzt, und die Wolkenwand den farbenprächtigen Regenbogen schafft, sobald die Sonne jene Wirkungen aus ihnen hervorruft". Vgl. Franz Feuerherd, Die Entstehung der Stile aus der politischen Ökonomie, eine Kunstgeschichte, 1. Teil, Die bildende Kunst der Griechen und Römer, Braunschweig und Leipzig 1902, p. 1 ff., bes. p. 19 f.

1) Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, p. 60.

Kunst, daß, in sein Instrument versunken, er mit seinen Empfindungen und Kräften da lebt. Am gaffenden Publikum, ob das, wenn's ausgegafft hat, sich Rechenschaft geben kann, warum's gafft, oder nicht, was liegt an dem?" Und Wilde bestätigt diese Auffassung, wenn er bemerkt, ein wahrer Künstler nehme vom Publikum keinerlei Notiz, es existiere nicht für ihn. Die Schönheit seines Werkes entspringe unmittelbar der Ursache, daß der Künstler sei, was er sei, und habe nichts mit der anderen zu tun, daß andere brauchen, was sie brauchen. In der Tat höre er in dem Augenblicke, wo er den Bedürfnissen anderer Beachtung schenke und etwa den Bedarf zu befriedigen suche, auf, ein Künstler zu sein, und werde ein trauriger oder amüsanter Handwerker, ein ehrlicher oder unehrlicher Handelsmann[1]). Das klingt wie eitler Künstlerstolz und ist es doch nicht. Vielmehr erwächst diese Auffassung aus der innersten Natur der Kunst. Man kann nicht Kunstwerke wie Arbeitserzeugnisse auf Bestellung liefern. Des Künstlers Persönlichkeit allein entscheidet darüber, inwieweit er sich den Wünschen anderer anzupassen vermag[2]).

---

1) Wilde, Der Sozialismus und die Seele des Menschen, p. 48, 75.

2) „Echte Ausdruckstätigkeit entspringt immer ungewollt aus dem Gefühl. Wenn wir also echte Ausdruckstätigkeit wollen, so müssen wir uns durch einen Willensakt das Ausdruck zeugende Gefühl vergegenwärtigen. Auf dieses folgt dann von selbst die Ausdruckstätigkeit", sagt Kohnstamm. Will man also eine Ausdruckstätigkeit, die Kunst werden soll, so muß man „das kunstschaffende Gefühl in sich erzeugen, das dann in seiner Kunstform Gestaltung sucht und findet." In seiner Kunstform, womit schon gesagt ist, daß diese nicht beliebig auf Bestellung geliefert werden kann, sondern nur insoweit sie der Persönlichkeit des Künstlers kongenial ist. In jedem anderen Falle wird das betreffende Werk „gewollt, gekünstelt oder simuliert" erscheinen, man wird den Eindruck „des hohlen Pathos oder sonst einer Affektation gewinnen". Vgl. Kohnstamm, Kunst als Ausdruckstätigkeit, p. 15 f. Hierdurch erklärt es sich denn auch, daß Kunstwerke von größerem Formenreichtum sich so schwer nachahmen lassen. Die Verschiebung einer Linie um Haaresbreite kann ihre suggestive Kraft zerstören. Aber gerade diese Nuance wird nur derjenige treffen, der das Vorbild wie sein Schöpfer erlebt.

Wirken also die Sorgen ums tägliche Brot, um die Erhaltung einer Familie im Genius nicht, können sie ihn nicht anspornen zu schaffen, noch auch das so Geschaffene zu Markte zu bringen, bestimmen sie nur den Tagelöhner, den Handwerker, so können sie doch auch den Mann von Genie bestimmen — zu „handwerkern". Denn „er fühlt sich frei und will nun auch im Leben frei sein, er will mit seiner Not nichts gemein haben, er will getragen sein, leicht und jeder Sorge ledig. Dies darf ihm gelingen, wenn sein Genie allgemein anerkannt ist. Und so gilt es, dies zur Anerkennung zu bringen. Muß er auf diese Weise ehrgeizig erscheinen, so ist er es doch nicht; denn an der Ehre liegt ihm nichts, wohl aber an ihrem Genusse, der Freiheit"[1]). So führt gerade das Wesen der Kunst, die keinen Zweck außer sich selber anerkennen will, der unbändige Freiheitsdrang des Künstlers, der sich nimmer genug tun kann, den Konflikt zwischen Wirtschaft und Kunst herbei. Nicht erst, wenn sie sich bewußt „dem Bedürfnis unterordnet und Produkte erzeugt, die es erfordert", wenn z. B. „die Malerei Dekorationen ausführt, die Bildhauerei Zierstücke für Bauten liefert", und damit dann „in den Kreis der wirtschaftlichen Technik eintritt", wie von Hermann meint[2]), auch wenn sie sich streng innerhalb ihrer Grenzen hält, schwebt die Kunst in steter Gefahr, in ökonomische Abhängigkeit zu geraten. Und geschieht dies aus keinem anderen Grunde, so aus diesem, weil

1) Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. I, Leipzig 1897, p. 180 ff.: Der Künstler und die Öffentlichkeit, bes. p. 183 f.

2) Fr. B. Wilh. v. Hermann, Staatswirtschaftliche Untersuchungen, München 1874, p. 149 ff. Es ist dies einer der wenigen Fälle, in denen einer der älteren Nationalökonomen zu den hier behandelten Fragen Stellung genommen hat. Hermann unterscheidet zwischen „Bedürfniskunst" und „freier Kunst", zu welcher er neben der „reinen Wissenschaft" (!) Musik und Dichtkunst, Malerei und Skulptur rechnet. Dagegen gehört die Architektur seiner Ansicht nach zur Bedürfniskunst. Die ganze Einteilung ist vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkte unhaltbar.

der Künster sich durch die Opfer, die er heute bringt, seine Freiheit für morgen erkaufen will.

Wie viel mehr noch freilich droht dies in den weit zahlreicheren Fällen, wo nicht künstlerischer Schaffensdrang, sondern das Streben nach Bedürfnisbefriedigung den Ausgangspunkt menschlicher Tätigkeit bildet, wo die Kunst von vornherein nur so weit zu Worte kommen kann, als sich dies mit den Interessen der Wirtschaft verträgt. Es erhebt sich dann die Frage, unter welchen Umständen die gesamte Summe künstlerischer Schöpferkraft, die zu bestimmter Zeit in einem Volke vorhanden ist, sich am ehesten zur Geltung zu bringen vermag. Und die Antwort kann nur lauten, wenn Produzent und Konsument, Künstler und Liebhaber identisch sind. Denn in diesem Falle werden die Interessen der Person, um derentwillen produziert wird, die des Konsumenten, mit denen der Person, um derentwillen künstlerisch geschaffen wird, also des Künstlers, notwendig zusammenfallen. Ein Konflikt zwischen ihnen ist fast undenkbar. Der Künstler selber ist sein Publikum. Daher ist die Eigenproduktion dasjenige System der Bedarfsdeckung, das der Eigenart der Kunst am besten entspricht. Und es war kein Zufall, sondern im Wesen der Sache begründet, daß Morris die Erneuerung des englischen Kunstgewerbes mit dem Aufbau und der Einrichtung seines eigenen Hauses einleitete.

Dem Handwerker, sagt Richard Wagner, gelte nur der Zweck seiner Bemühung, der Nutzen, den ihm seine Arbeit bringt. Die Tätigkeit, die er aufwende, erfreue ihn nicht, sie sei ihm nur Beschwerde, unumgängliche Notwendigkeit, die er am liebsten einer Maschine aufbürden möchte. Seine Arbeit vermöge ihn nur aus Zwang zu fesseln, deshalb sei er nicht mit dem Geiste dabei gegenwärtig, sondern beständig darüber hinaus bei dem Zwecke, den er so gerade wie möglich erreichen möchte. „Ist nun aber", fährt er fort, „der unmittelbare Zweck des Handwerkers nur die Befriedigung seines eigenen Bedürfnisses, z. B. die Herstellung seiner

eigenen Wohnung, seiner eigenen Gerätschaften, Kleidung usw., so wird ihm mit dem Behagen an den ihm verbleibenden nützlichen Gegenständen allmählich auch Neigung zu einer solchen Zubereitung des Stoffes, wie sie seinem persönlichen Geschmack zusagt, eintreten. Nach der Herstellung des Notwendigsten wird daher sein auf weniger dringende Bedürfnisse gerichtetes Schaffen sich selbst zu einem künstlerischen erheben“ [1]). Was hier ein Künstler aus seinem Empfinden heraus behauptet, wird durch die Erfahrung aller Zeiten bestätigt. Nicht zum mindesten durch die schon früher erwiesene Verbreitung der Kunst im Leben der Naturvölker, die, wie damals durch den Individualismus ihrer Technik, hier durch den ihrer Bedarfsdeckung ihre Erklärung findet.

Schon Bücher hat auf diesen Zusammenhang hingedeutet. Wirke künstlerisches Bilden und Gestalten an und für sich anregend, bemerkt er, und sporne es beim Fortschreiten des Werkes immer wieder von neuem zur Tätigkeit an, so erkalte bei diesem System auch mit der Vollendung des Geschaffenen nicht die Freude an ihm. Wie der Körperschmuck das einzige sei, wodurch der primitive Mensch sich aus der Herde seiner Genossen heraushebe, sich im wahren Sinne des Wortes auszeichne, so bleibe auch jedes Erzeugnis seiner Hände fortgesetzt eine Zubehör seiner Persönlichkeit. Da nun in der Regel jeder sein Arbeitsprodukt selbst zu gebrauchen beabsichtige, so teile sich die Freude und die Ehre, des Besitzes schon der Seele des Arbeitenden mit und ermuntere ihn umsomehr zur Ausdauer, je näher das Erzeugnis der Vollendung komme. Dieses selbst wieder trage nach Ursprung und Bestimmung ein ausgesprochen individuelles Gepräge. Als Verkörperung individueller Arbeit und als Ausrüstung für das Leben werde es recht eigentlich zu einem Stücke der Person, die es schuf [2]).

1) Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. III, p. 24 f.

2) Bücher, Arbeit und Rhythmus, p. 15. Wie weit dies geht, dafür bringt Praetorius ein besonders charakteristisches Beispiel. „Endless trouble“,

Wie eng alle primitive Kunstübung mit dieser Form der Bedarfsdeckung verwachsen ist, zeigt sich namentlich auch darin, daß die Vernichtung dieser meist auch das Absterben jener zur Folge hat. „Überall", betont Georg Schweinfurth, „hat der Verkehr mit der Außenwelt, statt zu befruchten und zu beleben, zerstörend auf die autochthonen Künste eingewirkt. In einem Zeitraum von wenigen Menschenaltern sind in Afrika ganze Reihen von Völkern in dieser Hinsicht unproduktiv geworden. Die Hottentotten und Kaffern, welche noch vor wenigen Jahrzehnten eine Menge der zierlichsten Kunstprodukte erzeugten, bieten in diesem Zweige der ethnographischen Forschung bereits ein ganz verödetes Feld dar, und den größten Teil ihrer ursprünglichen Waffen und Geräte hat der Forscher heutzutage gleich archäologischen Gegenständen in den so unvollständigen Museen Europas aufzusuchen". Im tiefsten Innern Afrikas, unter den rohesten, zum Teil noch kannibalischer Sitte huldigenden Stämmen sei der angeborene Kunsttrieb, die Freude an der Herstellung von Kunstgebilden zur Verschönerung des Lebens, die Freude am selbsterworbenen Besitz gerade am meisten erhalten [1]).

---

sagt er von den Maoris, „was bestowed on houses, and after the death of a chief, who often carved parts of his house with his own hands, the property was laid under the ‚tapu' of the natives". Und an anderer Stelle: „Images of ancestors were carved in the round, and sometimes a chief carved his own portrait on the ridge-pole of his house." Vgl. C. J. Praetorius, Maori Houses, in The Studio, Vol. XXII, 1901, p. 21, 24.

1) Georg Schweinfurth, Artes africanae, Abbildungen und Beschreibungen von Erzeugnissen des Kunstfleißes zentralafrikanischer Völker, Leipzig 1875, p. VIII ff. Vgl. auch C. J. Praetorius, Maori Houses, in The Studio, Vol. XXII, 1901, p. 19. Decorative art in New-Guinea, in The Studio, Vol. XXV, 1902, p. 95 f., 102; Vol. XXX, 1903, p. 54 f. „Art in New-Guinea" bemerkt er, „in the present day is more a matter of trade production; the natives work in quite another way, as compared with the time, when they worked solely with a wish to beautify personal belongings for their own gratification. Weapons and utensils are now made as imitations of the old ones solely for the purpose of sale."

Auch über die Ursachen jener Wandlungen meint dieser Forscher im Klaren zu sein. Je größer die Fortschritte, die hin und wieder in unserer Zeit ein afrikanisches Volk auf der Bahn der äußeren Gesittung gemacht, um so geringfügiger gestalte sich die eigene Produktionskraft, um so größer werde seine Abhängigkeit in allen Bedürfnissen eines verfeinerten Lebens. Unaufhaltsam sich aufdrängend, schließe die europäische Industrie von vornherein jede inländische Konkurrenz aus und ersticke jede Regung eines angeborenen Schaffenstriebes. Die Wohlfeilheit der dargebotenen Arbeiten auf der einen, und die guten Preise, die für Rohprodukte gezahlt würden, auf der anderen Seite, erklärten zur Genüge den Tatbestand. „Wie könnte man einem Negerschmiede zumuten, sich an die für ihn so zeitraubende und mühevolle Herstellung eines gewöhnlichen Messers zu machen, wenn ihm ein Dutzend derselben im Tausch gegen einen Kautschukklumpen geboten werden, den er spielend im Walde sammelte?“ Aber ist es wirklich nur dies? Jenes „unschuldige, nachtwandlerische Schlafen, wodurch allein etwas Großes gedeihen kann“, ist gestört. Was jetzt noch entsteht, sind „curios“ für den Globetrotter, Handelswaren, keine Kunstwerke.

Wohl aber bleibt die künstlerische Phantasie da lebendig, wo der Künstler, wie in den großen kirchlichen und feudalen Haushalten des Mittelalters, wenn auch nicht mehr für seine Person, so doch noch immer wie für sich selbst arbeiten kann. Solcher Art waren die wirtschaftlichen Vorbedingungen jener Klosterkunst, einer Kunstübung ohne Absicht auf Erwerb, um Gottes und ihrer selbst willen, wie Bucher sie charakterisiert hat. Auch sie erblühte im Grunde noch auf dem Boden der Eigenproduktion. Denn der schaffende Klosterbruder hatte seine individuelle Existenz aufgegeben, war in seinem Orden, in der Kirche aufgegangen, und arbeitete nun für diese wie für sich selbst, aus seinem religiösen Empfinden heraus, in all seinem Bilden wohl alten Traditionen folgend, aber frei von äußeren Einflüssen. Und

da ihm weder die Zeit knapp zugemessen war, noch pekuniäre Vorteile für ihn bestimmend sein konnten, so hinderte ihn nichts, allen Fleiß aufzuwenden, um mit Ruhe und Geduld, mit Hingebung und wahrer Liebe zur Kunst sein Werk zu vollenden[1]). Gleiches wie in Westeuropa beobachten wir im äußersten Osten. Hier in Japan war es der Buddhismus, der mit der Sprache und Literatur Chinas auch dessen Kunst nach dem Inselreiche verpflanzte und bis zum Anbruch des 17. Jahrhunderts ihr Hauptträger und fast alleiniger Förderer blieb. In seinen Tempeln und Klöstern, wo religiöser Enthusiasmus und heiliger Eifer schufen, fanden ihre Werke Heim und Verwendung. Und zu welcher Höhe man sich unter seinem Schutze erhob, das bezeugen uns noch heute in ihrer geheimnisvollen Schönheit die Heiligtümer von Nikko mit ihren Grabmälern und Pagoden, Säulen und Wasserbecken, Bronzelaternen und Glocken, mit ihren Holzschnitzereien in Relief- und durchbrochener Arbeit, ihren Lackarbeiten und Stickereien[2]).

Nicht wesentlich anders gestaltete sich des Künstlers Lage auf dem feudalen Herrenhofe. Mit Leib und Seele in einem großen Ganzen aufgegangen, das ihm Schutz und Schirm gewährte, und dem dafür mit allen seinen Kräften zu dienen, ihm als der Sinn und Zweck seines eigenen Lebens erschien, schuf er für sich, wenn er des Herren Haus verzierte, seine Schatzkammer füllte, ihn und die Seinen mit Schmuck und Waffen versah. Verlieren sich für Europa die Spuren dieses Zustandes im Dunkel der Vergangenheit, so daß wir kaum noch imstande sind, uns heute ein klares Bild davon zu machen, so können wir seine Bedeutung für die Entwicklung der Kunst um so deutlicher in Japan erkennen, wo seine wichtigsten Einrichtungen bis weit in das 19. Jahrhundert erhalten ge-

1) Bücher, Mit Gunst, p. 36 ff. Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, p. 24 f. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. II, p. 212 f., 238 f.

2) J. J. Rein, Japan, Bd. II, Leipzig 1886, p. 384 f.

blieben sind. Auf dem großen Yashiki des Daimio wohnten, wie Dresser uns schildert, außer dem Herren und seiner engeren Umgebung Dienstleute und Handwerker, die von dem Fürsten ernährt und gekleidet wurden. „Der so versehene Künstler hatte keine Sorgen und Ängste und erwartete kein Geld für sein Werk. Seine Bedürfnisse waren voll gedeckt durch die Anstalten, die für ihn in seines Herren Hause getroffen waren. Es war seine Sorge und sein Verlangen, diesem zu gefallen, und er wußte wohl, daß durch die Lieferung hervorragender Werke dieses Ziel seines Ehrgeizes erreicht werden würde. Nie kam ihm der Gedanke zu hasten, nie dachte er daran zu jagen, um etwa eine prahlerische Tagesleistung vorweisen zu können. Sein einziges Sehnen war, das beste Werk zu liefern, das ein Mensch nur zustande bringen kann. Werke aber, die so geschaffen werden, haben einen unaussprechlichen Reiz.“ So wurde die Ära der Tokugawa-Shogune, in so mancher anderen Hinsicht eine Periode der Stagnation, zum goldenen Zeitalter des altjapanischen Kunstgewerbes. Auch wer seine Leistungen nur aus den Proben kennt, welche die Schränke europäischer und amerikanischer Sammler und Museen schmücken, wird sich dazu bekennen müssen. Aber nicht im prunkenden Herrenhause, in der bescheidenen Hütte meist armer, genügsamer und doch glücklicher Menschen, deren Bedürfnisse gering und leicht zu befriedigen waren, hatte diese Kunst ihre Stätte [1]).

Wenn sonach die Eigenproduktion ihrer Natur nach jede Kunstübung in hohem Grade begünstigen muß, weil bei diesem System, wie ich schon sagte, Produzent und Konsument, Künstler und Liebhaber in einer Person zusammenfallen, so haben Ruskin und Morris dennoch in dieser Form

---

1) Rein, Japan, Bd. II, p. 385 ff. Dresser, Japan, its architecture, art and art manufactures, London 1882, p. 174, 248, 416 f. Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan, p. 151 ff. Ähnliche Zustände finden sich im 16. und 17. Jahrhundert in Indien und Persien. Vgl. dazu George C. M. Birdwood, The industrial art of India, London (?), Part II, p. 141 f.

der Bedarfsdeckung ihr Ideal nicht zu erkennen vermocht. Allerdings mußte schon ihre Vorliebe für die Gotik ihre Blicke auf das Wirtschaftsleben der mittelalterlichen Städte lenken, das solche Kunst zur Blüte gebracht hatte. So schien ihnen denn die Kundenproduktion, die entgeltliche Gütererzeugung für individualisierten fremden Bedarf, auch für die Gegenwart die besten Garantien zu bieten, wennschon sie wohl die Konsequenzen dieses Gedankens nicht klar zu übersehen vermochten. Um „wares being produced by craftsmanship for the use of persons who understand craftsmanship", hatte es sich nach Morris in jenen alten Zeiten gehandelt. „Heute", sagt er, „verfertigt der Schreiner eine Truhe für den Goldschmied, morgen der Goldschmied einen Becher für den Schreiner; und sie haben wechselseitiges Verständnis für ihr Werk, d. h. der Schreiner macht seinem Freund, dem Goldschmied, eine Truhe genau von der Art, wie er sie für sich selber herstellen würde, brauchte er eine; und ebenso gleicht des Goldschmieds Becher genau demjenigen, den er für sich selbst anfertigen würde, wenn er einen nötig hätte. Jeder ist sich eben während seines Schaffens bewußt, daß er einen Gebrauchsgegenstand für einen andern herstellt, der genau die gleichen Bedürfnisse hat, wie er selbst[1])."

Wie richtig Morris die der Kunst günstige Seite jenes Systems herausgefühlt, läßt sich heute wohl am besten in jenen Ländern beobachten, wo sich in Dorf oder Stadt die Reste des alten Handwerks noch unverbildet erhalten konnten. Das typische Hindudorf, sagt Birdwood, besteht ausschließlich aus Bauern. Da jedoch Landwirtschaft und Gewerbe ohne einander nicht existieren können, so ist es gezwungen, eine Anzahl Handwerker in seine erbliche Gemeinschaft aufzunehmen. Doch sie alle bleiben Fremde — strangers within the gate —, die auf Grund von einer Art Dienstvertrag nur im Interesse der Bauernschaft im Orte wohnen. „Draußen am Eingang der einzigen Dorfstraße, auf einer freiliegenden

1) Morris, Art and its producers and the arts and crafts of to-day, p. 4.

Bodenerhöhung, sitzt der Erbtöpfer bei seiner Scheibe und knetet mit den natürlichen Kurven seiner Hände den schnell rotierenden Ton. Hinter den Häusern, welche die niedrige, unregelmäßige Straße bilden, wird an zwei oder drei Webstühlen in blau, scharlach und gold gearbeitet; die Laden hängen zwischen den Akazienbäumen, deren gelbe Blüten bei der Arbeit unablässig auf die Gewebe herniederrieseln. Auf der Straße hämmern die Messing- und Kupferschmiede an ihren Töpfen und Pfannen herum. Und weiter drunten auf der Veranda vor des reichen Mannes Hause verwandelt der Goldschmied Silber- und Goldmünzen in edles Geschmeide, goldene und silberne Ohrringe und mondförmigen Kopfschmuck, Armbänder und Nasenringe und klirrende Zierraten für die Füße, indem er sich die Früchte und Blumen um ihn her zum Muster nimmt oder die traditionellen Formen, wie sie auf den Malereien und Schnitzereien des großen Tempels dargestellt sind, der sich über dem Hain von Mangos und Palmen erhebt, am Ende der Straße, jenseits des lotosbedeckten Dorfteiches.“ Hier, bei diesem Völkchen, das sich bei seinen einfachen Sitten und seiner frugalen Lebensweise glücklich fühlt, gedeiht die Kunst. Und sie gedeiht nicht minder in jenen gewerbetreibenden Städten, wie sie an den Sitzen der Regierung und des auswärtigen Handels entstehen. Dort, unter Schutze kastenartiger Handwerkszünfte, zu denen sich die kunstfertigen Arbeiter aller Art zusammenschließen, ohne doch ihren alten Überlieferungen untreu zu werden, bis europäischer Erwerbsgeist mit der wirtschaftlichen auch ihre künstlerische Kultur zersetzt[1]).

Draußen, im fernen Osten, das gleiche Bild. So klar auch die gemeinsamen Merkmale seien, die alles Japanische als solches kennzeichnen, betont Brinckmann, so trete doch die persönliche Färbung, welche jeder Arbeiter mehr oder minder den Werken seiner Hand aufpräge, in den Leistungen

1) Birdwood, The industrial art of India, Part II, p. 131 ff.: The master handicrafts of India, bes. p. 135 ff.

des japanischen Kunsthandwerks augenfälliger und greifbarer zutage, als bei den Erzeugnissen irgend eines anderen der großen asiatischen Kulturvölker. Jeder einzelne Arbeiter scheine von dem Streben geleitet, Dinge hervorzubringen, die sich von denen seiner Vor- und Nebenmänner schon hinsichtlich ihrer Technik abheben, und es gelinge ihm, weil ihn nicht jene bei uns so gefährliche Sucht nach dem nur äußerlich Neuen dränge, sondern er zugleich jedem Werke seiner Hand den Odem seines persönlichen künstlerischen Gefühls einblase. Denn er fühle sich bei der Arbeit nicht nur als Lohnsklave der Menge, von deren Geld er leben wolle, sondern er schaffe zugleich mit voller Liebe zur Sache. Wenigstens habe er dies getan, bevor die Verbindung mit Europa und Amerika sein Vaterland in den Strudel des Welthandels fortgerissen. „Jedes Werk seiner Hand", sagt Dresser vom japanischen Handwerker, „ist für ihn gleichsam ein geliebtes Kind. Er hat über jeden Schritt seiner Entwicklung gewacht, er hat es zärtlich gepflegt und er hat alles, was er vermochte, getan, um ihm Schönheit der Gestalt und Adel des Charakters zu geben. Ich habe mit nicht geringem Interesse die Befriedigung beobachtet, die sich in den Mienen eines solchen Handwerkers spiegelte, wenn er das vollendete Werk endlich zeichnete. Man darf nicht vergessen", fügt er hinzu, „daß ein japanischer Töpfer, ein Lackarbeiter, oder ein anderer Handwerker ebenso berühmt werden kann, wie ein Landseer oder ein Turner bei uns, und daß die Werke, die seinen Namen tragen, bei seinen Landsleuten ebenso gesucht sein werden, wie von uns die unserer größten Meister. Solche Menschen leben ausschließlich ihrer Kunst, sie verlieren sich an die Erschaffung des Vortrefflichen, des Schönen, des Lieblichen, und mag ihre Nahrung dürftig oder reichlich sein, es scheint sie nicht zu bekümmern. Ihr einziger Stolz ist die Erschaffung verdienstlicher Werke"[1]).

1) Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan, p. 153, 157. Dresser, Japan, its architecture, art and art manufactures, p. 174, 412 f. Daß dieses alte

Demnach scheint der Verfall oder Rückgang des japanischen Kunstgewerbes, den man von der Einwirkung europäischer Produktionsmethoden glaubte befürchten zu müssen, bisher nicht eingetreten zu sein [1]). Und doch hätte es solcher kaum bedurft. Denn es birgt eigentlich schon das System der Kundenproduktion selbst gewisse kunstfeindliche Tendenzen in sich, die sich um so stärker geltend machen, je mehr sich der Kreis der aufeinander angewiesenen Personen erweitert, Kunde und Künstler auch seelisch auseinanderrücken. Da nämlich hierbei die Produktion ihren Anstoß von außen empfängt, ist der Künstler genötigt, seine Tätigkeit einem fremden Willen anzupassen, der unter Umständen seine Bestrebungen lähmen oder doch durchkreuzen kann. Und da ferner das Produkt von vornherein dazu bestimmt ist, in andere Hände überzugehen, wird das Interesse

---

Handwerk sich noch bis in die Gegenwart erhalten hat, ergibt sich aus den interessanten Schilderungen von Dorothy Menpes. Vgl. Japan, a record in colour by Mortimer Menpes, transscribed by Dorothy Menpes, London 1904, p. 151 ff.: The workers. „These men", sagt sie von den Handwerkern, die sie zur Dekoration ihres Londoner Hauses angeworben, „were all brilliant crafts-men and designers, creating work, that could not be surpassed in Italy or anywhere else for beauty. Yet the bulk of them were poorly fed, receiving only sevenpence or eight-pence a day. Too poor to buy meat, they lived on rice and on heads and tails of fish twice a week, being unable to afford that which was between. My one great obstacle with the men", bemerkt sie an anderer Stelle, „was in persuading them to make several things alike. They were all artists and hated repeating themselves, and without rhyme or reason I would suddenly find that they had made a red laquer door twice the size of its fellow by way of variety; and in all the panels designed for my carved ceilings there were not two alike, although the entire design formed a complete whole".

1) Vgl. Rein, Japan, Bd. II, p. 387. Auch Rathgen betont noch 1891, daß „im größten Teile des Landes die alten Verhältnisse zunächst kaum verändert fortbestehen". Wie die Technik werde auch die Organisation des für den lokalen Bedarf arbeitenden Handwerks sich so bald nicht wandeln. Diese Voraussage scheint, trotz des schnellen, durch die politischen Ereignisse begünstigten Aufschwunges, im wesentlichen eingetroffen zu sein. Vgl. Karl Rathgen, Japans Volkswirtschaft und Staatshaushalt, Leipzig 1891, p. 373 ff. Die Japaner und ihre wirtschaftliche Entwicklung, Leipzig 1905, p. 119 ff.

des Schöpfers an seiner Gestaltung notwendig abgeschwächt. Es entsteht sogar die Gefahr, daß anstatt der früher allein für ihn maßgebenden Sorge um sein Werk das im Lohn oder Preis seiner Leistung ihm dafür gewährte Äquivalent und damit das Streben nach materiellem Gewinn das ausschlaggebende Motiv wie seiner wirtschaftlichen so auch seiner künstlerischen Betätigung werde. Mag nun immerhin, wie bereits Grosse betont hat, der Erwerbssinn in der Kunstgeschichte eine viel bedeutendere und in mancher Beziehung auch viel wohltätigere Rolle gespielt haben, als man für gewöhnlich zuzugeben geneigt ist, insofern er nämlich so manchen Künstler erst dazu vermocht, alle inneren und äußeren Schwierigkeiten, die sich der Ausführung seiner Pläne entgegenstellten, siegreich zu überwinden[1]), ebensosehr zeigt die Erfahrung, daß sein Einfluß der Kunst verhängnisvoll werden kann.

„Sobald die Kunst in die Hände der Laien überging", sagt Schnaase, „war es natürlich, daß die Bezahlung der Werke für deren Tüchtigkeit maßgebend wurde. Der zünftige Meister wollte und mußte Geld erwerben, um selbst und mit den Seinigen leben zu können, und so ist es denn erklärlich, daß er nicht an alle Arbeiten seine volle Kraft setzte, vielmehr billige Bestellungen leichter behandelte, oder seinen Gesellen, ja Lehrlingen überwies." Woraus, wie er hinzufügt, den begabteren Meistern allerdings der Vorteil erwuchs, daß sie schon durch den gewöhnlichen Handwerksbetrieb, den ihre Hilfskräfte verrichten konnten, eine gesicherte Existenz hatten, die sie in den Stand setzte, ihre eigenen Arbeiten sorglos auszuführen. „Dem Zunfthandwerker, dem Laienkünstler", betont auch Falke, „war Gewinn das Ziel. Je weniger er Zeit brauchte, um so mehr Gewinn; er arbeitete um Lohn, und wenn auch der ehrsame Meister noch Liebe zu seiner Arbeit hatte, so war es doch nur natürlich, daß sie

1) Grosse, Kunstwissenschaftliche Studien, p. 72 f.

in zweiter Linie stand.“ Ob nun in diesem Kampfe zwischen den Interessen der Kunst und denen des Geldbeutels, wie er sich tagtäglich im Herzen vieler Handwerkskünstler abspielte, schließlich das ideale Moment zum Siege gelangte, hing großenteils von den Kunden ab. Und zwar bedeutete in dieser Hinsicht die Loslösung der Kunst vom kirchlichen Leben eher eine Verschlechterung [1]).

Denn das Zunftwesen begünstigte offensichtlich die Hinneigung zum bloß mechanischen, auf Gelderwerb gerichteten Betrieb. Auch konnte es nicht ausbleiben, daß bei der äußeren Gleichstellung der Meister sparsame und ungebildete Besteller sich an den mindestfordernden, bloß handwerksmäßig arbeitenden wandten, ja daß auch die besseren, wahrhaft künstlerisch gesinnten sich im Drange der Konkurrenz den Umständen fügten und neben Wappenschildern und ähnlicher Ware dem geringen Preis entsprechende Bilder in ihrer Werkstatt fertigen ließen. Besonders in Deutschland stand es damit nicht zum besten. Hier fehlte selbst den führenden Meistern oft jedes Entgegenkommen, jede ehrende Freigebigkeit. In wie gedrückter

---

1) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. II, p. 238 f. Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, p. 75 f. Besonders deutlich kann man die Verschiebung in der wirtschaftlichen Stellung des Künstlers im Baugewerbe beobachten. „Wie ganz anders“, sagt Beissel, „war die Stellung, welche eine Präbende dem Baumeister gab, als die, welche ihm ein Vertrag bot! Die Präbende war unkündbar; sie stellte den Baumeister in den Rang der Kanoniker; denn seine Präbende war den Kanonikatspräbenden analog. Als Präbendar war er Mitglied des Kapitels, aber als angestellter Baumeister war er eben nur Angestellter. Sein Vertrag war auf wenige Jahre bindend und immer kündbar.“ Übrigens war die wirtschaftliche Lage der Dombaumeister auch unter den neuen Verhältnissen eine auskömmliche. So erfahren wir von dem Prager Dombaumeister Peter Parler, daß er ein festes Jahreseinkommen von 48 Sch., 32 Gr., dazu 8 Sch. Kleidungsbeitrag und 2 Sch. Holzgeld bezog, wahrscheinlich auch freie Wohnung hatte und dazu die Erlaubnis, sein Einkommen durch Ausführung anderer Arbeiten zu erhöhen. Er war nach Neuwirth „den kleinlichen Sorgen des Lebens entrückt“. Vgl. hierzu Beissel, Die Bauführung des Mittelalters, I. Teil, p. 113 f. Neuwirth, Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372—1378, p. 398 ff., bes. 412 ff.

Stellung lebte nicht ein Albrecht Dürer! Wie wenig war selbst ein so gebildeter Fürst wie Kaiser Maximilian oder der Rat der Künstlerstadt Nürnberg bereit, die Meister, die ihren Ruhm begründeten, zu ermutigen oder auch nur anständig zu bezahlen! „Ihre Besteller waren meistens Geistliche oder wohlhabende Bürger, denen es nicht auf künstlerische Schönheit, sondern auf Erfüllung eines Bußgelübdes oder auf die Ausführung eines guten Werkes ankam, die daher befriedigt waren, wenn die verlangten Gegenstände in dem erforderten Goldglanze auf dem Altar prangten und übrigens kleinlich um den Preis feilschten[1])."

Kein Wunder, daß auch die Meister nur an den Erwerb dachten, nicht an den Ruhm und die Ehre ihrer Kunst, daß sie keine Bestellung zurückwiesen, um die schlecht bezahlten den rohen Händen ungeschickter Gehilfen zu überlassen, deren Mittellosigkeit sie nur zu oft rücksichtslos ausnutzten[2]). Selbst einem so weitberühmten Meister wie Michael Wohlgemuth soll es gleichgiltig gewesen sein, was aus seiner Werkstatt hervorging, wie er es sich denn auch gefallen lassen mußte, wenn ein vorsichtiger Besteller sich die Ände-

---

1) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. VI, p. 346 f.; Bd. VIII, p. 353. Wie schwer die Künstler übrigens auch anderwärts zu ihrem Gelde kamen und wie schlecht sie unter Umständen bezahlt wurden, dafür enthält Benvenuto Cellinis Lebensbeschreibung zahlreiche Beispiele. Besonders charakteristisch ist seine Abrechnung mit Franz I. von Frankreich. „Ich zeigte", heißt es dort, „daß mir davon (d. h. von dem erhaltenen Gelde) nicht ein Pfennig in die Tasche gefallen war, und daß ich für meine geendigten Werke nichts in der Welt erhalten hatte, außer einigen würdigen königlichen Versprechungen, die ich mit nach Italien genommen hatte; ich fügte hinzu, daß ich mich nicht rühmen könne, etwas anderes für meine Werke empfangen zu haben, als eine ungewisse Besoldung, die mir zu meinem Bedürfnis ausgesetzt gewesen. Auf dieselbe sei man mir noch über 700 Goldgulden schuldig." Vgl. Goethe, Benvenuto Cellini, II. Teil, 3. Buch, Cap. 4 ff.; 4. Buch, Cap. 3 usw.

2) Über die Auswüchse des spekulativen Kunsthandels mit seinem Kopierbetrieb, seinen Bilderfälschungen und seiner Ausbeutung mittelloser Arbeitskräfte mit Hilfe reiner „Sklavenverhältnisse", vgl. Floerke, Studien zur niederländischen Kunst und Kulturgeschichte, p. 85 ff., bes. 95 f., 99 ff.

rung oder Zurücknahme allzu „ungestalt“ ausgefallener Tafeln ausbedang. So konnte sich die Malerei als Kundenproduktion gestalten! Wie hätte es bei jenen Zweigen der künstlerischen Tätigkeit anders sein sollen, die dem Gewerbe noch viel näher verwandt waren? In der Tat bedurfte es nur noch eines kleinen Schrittes, um in aller Form dasjenige System der Bedarfsdeckung entstehen zu lassen, das die englischen Reformer in allererster Linie für den künstlerischen Niedergang ihrer Zeit verantwortlich machen zu können glaubten: die Warenproduktion, die Massenerzeugung von Gütern für den Markt zur Erzielung eines Gewinns.

„Der Gang, den unsere Industrie und mit ihr die gesamte Kunst unaufhaltsam verfolgt, ist deutlich: alles ist auf den Markt berechnet und zugeschnitten“, schrieb Semper schon 1851. „Eine Marktware muß nun aber möglichst allgemeine Anwendung gestatten und darf keine anderen Beziehungen ausdrücken, als solche, die der Zweck und der Stoff des Gegenstandes gestattet. Der Ort ist nicht gegeben, für welchen er bestimmt ist, so wenig wie die Eigenschaften der Person bekannt sind, deren Eigentümer er sein wird. Charakteristik und lokale Färbung (im weiteren Sinne des Wortes) darf er also nicht besitzen, aber er muß die Eigenschaft haben, sich jeder Umgebung harmonisch anschließen zu können.“ Wirklich seien persische Teppiche ebenso geeignet für eine Kirche oder eine Moschee, wie für das Boudoir einer Dame; und die Elfenbeinkästchen von Lahore mit ihren eingelegten Mosaikverzierungen könnten je nach dem Gutdünken des Besitzers ebensogut zur Aufbewahrung von gottesdienstlichen Spezereien, wie als Zigarrenbehälter oder Arbeitskästchen gebraucht werden [1]).

---

1) Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst, p. 24 ff. Über die Bedeutung der modernen Produktionsweise für die Kunst vgl. vor allen Sombart, Der moderne Kapitalismus, Bd. I, p. 547 ff: Kunstgewerbe. Bd. II, p. 290 ff.: Die Verfeinerung des Bedarfs; p. 451 ff.: Handwerk und Kunstgewerbe. Ferner neuerdings: Probleme des Kunstgewerbes in der Gegenwart, in Der neuen Rundschau, Jahrg. 1907, p. 513 ff. Kunstgewerbe und Kultur, Berlin 1908, p. 53 ff.

Damit ist die Eigenart der Ware, die Tendenz der Marktproduktion richtig gekennzeichnet. Auf die Deckung des Massenbedarfs gerichtet, meidet sie alle individualisierende Gestaltung. Sie drängt zur Entwicklung typischer Zweckgebilde, welche gewissermaßen den Begriff eines Gegenstandes, seine „Idee" zum vollkommensten Ausdruck zu bringen streben. Aus naheliegenden Gründen. Denn je typischer, objektiver, neutraler ein Ding geartet, je konsequenter es dem Bedürfnis und Geschmack des „mittleren Menschen" angepaßt ist, desto mehr erweitert sich seine virtuelle Absatzsphäre und damit für den Marktproduzenten das Feld, von dem er ernten kann, gleichgiltig, ob er ein Monopol darauf besitzt, oder es mit anderen teilen muß. „Das Entscheidende für jeden englischen Fabrikanten ist immer die Masse", erklärt einer der Experten schon in der Parlamentsenquete von 1835/36. „Für ihn ist stets derjenige Artikel der beste, nach dem die größte Nachfrage besteht; er zieht bei weitem einen großen Umsatz zu niedrigen Preisen einem kleinen Umsatz zu höheren Preisen vor; und dies selbst dann, wenn der augenblickliche Gewinn von jenem sich geringer gestalten sollte, als der von diesem, weil auf die Dauer sicher die Nachfrage, je größer sie ist, um so stetiger bleiben wird[1])." Wie elastisch sich also auch sonst der Marktverkehr gestalten mag, in einem Punkte ist er unerbittlich, er verlangt unter allen Umständen Gemeinverständliches, Mittelmäßiges.

Größer und immer größer ist die Zahl der Gegenstände geworden, die dieser Entwicklung zum Opfer gefallen sind. Selbst diejenigen, welche der persönlichen Ausstattung dienen, Kleidung und Wohnung, sind der allgemeinen Tendenz gefolgt. „Welch ein Abstand zwischen dem amerikanischen und dem spät-mittelalterlichen Wohnhause!" ruft Semper aus. „Letzteres ist wie ein Schneckenhaus, die Schale und der Abdruck des darin gewohnt habenden Organismus. Ersteres

1) Report from the Select Committee on Arts and their connection with Manufactures, Part. I, § 1598.

paßt für jeden, der sein Nest darin bauen will. Es ist kein Haus, sondern das Gerüste zu einer Einrichtung.“ Möbel, Tapeten, Teppiche, Fenster, Türen, Simswerke, ja ganze Zimmerdekorationen, kurz alle äußeren und inneren, festen und beweglichen Bestandteile eines Hauses, sogar ganze Häuser seien fix und fertig auf dem Markte zu kaufen. Die Zivilbaukunst in England habe sich völlig nach diesen Verhältnissen gemodelt, in den Städten wenigstens habe sie fast aufgehört, individuellen Bedürfnissen Rechnung zu tragen[1]).

Die auf dem Kontinente, insbesondere in Deutschland, ward von der gleichen Strömung ergriffen. Namentlich in den Bevölkerungszentren, wo die Schnelligkeit des Wohnungswechsels, die stetig wachsende Nachfrage nach Mietwohnungen der Marktproduktion die Wege ebnete, hatte sie keine andere Wahl. Wie groß jener Bedarf, wird oft übersehen. Es entfielen z. B. am 1. Dezember 1901 [2]) auf 1000 bewohnte Wohnungen solche mit einer Bezugsdauer von

In der Stadt	0—6 Monaten	6—12 Monaten	1—2 Jahren	2—3 Jahren	3—4 Jahren	4—5 Jahren	5—6 Jahren	über 10 Jahren	unbekannt
Altona	167,9	143,7	176,4	133,5	82,3	62,6	140,8	91,9	0,8
Berlin	164,9	115,3	170,0	128,2	85,9	62,1	264,2		9,3
Breslau	160,4	102,6	165,4	118,3	87,3	64,2	166,7	129,8	5,3
Charlottenburg . . .	172,9	115,8	188,7	150,9	98,9	70,6	140,3	48,5	13,5
Chemnitz	148,0	92,3	153,0	114,6	87,5	74,4	194,0	130,2	—
Dresden	157,8	104,7	160,6	126,9	89,7	65,6	158,1	135,1	1,3
Essen	208,9	125,7	169,6	107,1	67,5	48,2	112,8	108,2	32,0
Halle a. S.	165,7	106,7	159,9	119,0	82,2	59,8	152,0	154,7	—
Hannover	260,3		160,3	128,7	89,8	65,8	163,0	127,7	4,4
Karlsruhe i. B. . .	180,3	114,0	169,0	120,6	75,3	61,5	272,4		6,9
Kiel	172,9	109,6	191,8	136,6	83,4	59,9	143,2	102,0	0,7
Leipzig	133,5	103,8	157,2	121,8	89,8	68,5	183,7	141,7	0,0
Lübeck	160,8	89,3	135,0	104,3	67,9	46,9	157,8	236,7	1,3
Mannheim	199,7	136,0	166,5	111,3	68,8	46,1	225,4		46,2
München	190,4	109,7	154,7	113,8	80,5	57,1	131,8	109,2	52,7
Posen	209,0	86,1	157,5	128,4	90,9	62,2	143,2	119,2	3,5

1) Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst, p. 21, 31.

2) Statistisches Jahrbuch deutscher Städte, 11. Jahrgang 1903, p. 81.

Daraus ergibt sich nun, daß in diesen Großstädten rund ein Sechstel aller Wohnungen ihre Inhaber alle sechs Monate, knapp ein Drittel mindestens einmal im Jahre, etwa die Hälfte mindestens alle zwei Jahre wechseln. Und wie groß die Zahl der örtlichen Wanderungen, die diesen Verschiebungen zugrunde liegen, auch heute noch ist, geht deutlich aus der folgenden Tabelle hervor, die den Zustand im Jahre 1906 wiederspiegelt[1]).

Städte	Gesamte Bevölkerung	Gemeldete Zugezogene	Gemeldete Abgezogene	Gemeldete Umgezogene
Berlin	2 040 184	287 860	207 219	1 381 382
Breslau	470 904	70 074	61 187	226 735
Charlottenburg . .	239 559	84 162	70 167	77 613
Cöln a. Rh. . .	428 722	63 647	59 374	178 301
Danzig	159 648	25 369	23 917	63 374
Dortmund . . .	175 577	40 048	34 073	67 573
Düsseldorf . . .	253 274	50 424	39 463	132 064
Hamburg . . .	802 793	141 644	118 450	252 128
Königsberg . . .	223 770	77 270	44 234	92 387
Magdeburg . . .	240 633	41 067	37 126	81 221
Nürnberg . . .	294 426	35 848	20 991	100 360

Mögen nun auch die genannten Städte je nach ihrer individuellen Besonderheit erhebliche Unterschiede aufweisen, die vorherrschende Grundtendenz bleibt doch überall die gleiche. Allenthalben beobachtet man das rastlose Zu- und Abströmen oder Umherkreisen erheblicher Einwohnermengen, eine Bewegung, die sich keineswegs auf die unteren Bevölkerungsschichten beschränkt, sondern in gewissen Berufen ebenso sehr die oberen ergreift. Deshalb die Herrschaft der Mietwohnung und dementsprechend die Nötigung, auf die individuelle Gestaltung selbst desjenigen Gutes zu verzichten, das unter anderen Lebensbedingungen die Persönlichkeit seines Besitzers am vollendetsten zum Ausdruck zu bringen pflegt. Und zwar ganz gleichgiltig, ob man der wechselnden Wohnsitte entsprechend das Einfamilienhaus oder den Stockwerk-

1) Statistisches Jahrbuch deutscher Städte, 15. Jahrg. 1908, p. 61.

bau bevorzugt. So waren[1]), um das Gesagte an einigen Beispielen zu erläutern, von je 1000 Wohnungen am 1. Dezember 1900 Mietwohnungen in Berlin 937,9, Charlottenburg 925,5, Hamburg 920,6, Königsberg 911,8, Breslau 911,3, Leipzig 908,4, Dresden 897,7, Chemnitz 894,4, Magdeburg 888,2, München 881,5. Und selbst in einigen westlichen Städten mit höherer Kultur, wie in Köln, Straßburg i. E., Mannheim, Karlsruhe, oder auch in Lübeck, waren es noch immer 838,6, 818,3, 817,3, 809,4 und 629,8. Damit ist der allgemeine Zug der Entwicklung hinreichend gekennzeichnet, wenn man auch zugeben mag, daß die lokalen Unterschiede groß, die kleineren Städte in der Regel günstiger gestellt sind.

Anderseits ist es eine Übertreibung, wenn man den typisch gestalteten Massengütern der Marktproduktion wohl „Stil", nicht aber einen eigentlichen Kunstwert hat zusprechen wollen[2]). Gewiß ist es wahr, daß die Kunstfreude des Schaffenden wie des Genießenden im tiefsten Grunde aus einem Gefühl der Erhöhung der Persönlichkeit entspringt, und daß man dies Bewußtsein kaum dadurch zu steigern vermag, daß man sich mit Dutzendware umgibt. Auch das

---

1) Statistisches Jahrbuch deutscher Städte, 11. Jahrgang 1903, p. 84.

2) Diese Ansicht ist neuerdings wieder von Simmel ausgesprochen worden. Vgl. Georg Simmel, Das Problem des Stils, in der Dekorativen Kunst, Bd. XVI, 1908, p. 307 ff., bes. 309, 313. „Das Wesen des kunstgewerblichen Gegenstandes ist, daß er viele Male existiert", heißt es hier. „Seine Verbreitung ist der quantitative Ausdruck seiner Zweckmäßigkeit; denn er dient immer einem Zwecke, den viele Menschen haben. Das Wesen des Kunstwerkes dagegen ist Einzigkeit. Statt des Charakters der Individualität soll das Kunstgewerbestück den Charakter des Stiles haben, der breiten Allgemeinheit; es vertritt damit innerhalb der ästhetischen Sphäre ein anderes, aber kein minderwertiges Lebensprinzip, als die eigentliche Kunst." Der erste Satz widerspricht den Tatsachen; der zweite konstruiert einen Gegensatz zwischen Stil und Kunst, der im Wesen der Dinge nicht begründet ist. Das ist jedenfalls auch Sempers Ansicht, wenn er Stil nennt gerade „das zu künstlerischer Bedeutung erhobene Hervortreten der Grundidee und aller inneren und äußeren Koeffizienten, die bei der Verkörperung derselben in einem Kunstwerke modifizierend einwirken. Vgl. Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst, p. 15, und anderwärts.

Schönste büßt seinen Zauber ein, sobald es alltäglich wird, und eine Vase, ein Teppich, ein Schmuckstück, die man im Hause jedes dritten oder vierten Bekannten wiederfindet, verlieren an Reiz. Aber diese Werturteile, deren Berechtigung sich nicht bestreiten läßt, ruhen doch nicht eigentlich auf ästhetischer Grundlage. Zum mindesten müßte man Gleiches wie gegen die Erzeugnisse des Kunstgewerbes auch gegen andere Werke der bildenden Kunst einwenden, die in einer Mehrheit von Exemplaren auftreten, wie gegen Klingers Radierungen oder die Karikaturen Caran d'Ache's, obwohl die letzteren mit der fast „monumentalen" Einfachheit ihrer Linien für den Rotationsmaschinendruck bewußt geschaffen wurden. Wer wollte solche Konsequenzen ernstlich ziehen?

Wichtiger noch ist eine andere Erwägung. „Jedes Kunstwerk, jedes Werk der Schönheit", sagt Schiller, „ist ein Ganzes, und so lange es den Künstler beschäftigt, ist es sein eigener, einziger Zweck; so z. B. eine einzelne Säule, eine einzelne Statue, eine poetische Beschreibung. Es ist sich allein genug. Es kann für sich bestehen, es ist vollendet in sich. Nun sage ich aber, wenn die Kunst weiter fortschreitet, so verwandeln sich diese einzelnen Ganze in Teile eines neuen und größeren Ganzen; denn dieser letzte Zweck ist nicht mehr in ihnen, sondern außer ihnen. Die Statue, die einzeln gleichsam geherrscht hat, gibt diesen Vorzug an den Tempel ab, den sie ziert. Der Charakter eines Hektor, an sich allein schon vollkommen, dient nur als ein subordiniertes Glied in der Iliade. Die einzelne Säule dient der Symmetrie. Je reicher, je vollkommener die Kunst wird, desto mehrere einzelne Ganze gibt sie uns in einem größeren Ganzen als Teile zu genießen, oder desto entwickelter und üppiger ist die Mannigfaltigkeit, in der sie uns Einheit finden läßt[1])." Das ist richtig; doch läßt sich anderseits sagen, daß je „verwickelter und üppiger" sich jene „Mannigfaltigkeit" gestaltet, diese künst-

1) Schillers Briefwechsel mit Körner, Bd. I, p. 299.

lerische Einheit sich um so schwerer erzielen läßt; immerhin um so eher, je weniger seine Bestandteile selbst ausgeprägte Individuen sind, je mehr sie sich also harmonisch in ein größeres Ganzes einzufügen vermögen.

Diese Mannigfaltigkeit nun ist für unsere heutige Zivilisation besonders charakteristisch. Wo früher ein Gegenstand genügen mußte, verwenden wir heute in feinster Anpassung an jede einzelne Zwecknuance ein halbes Dutzend, auch wenn wir uns auf das Notwendige beschränken. Vermissen wir also mit Semper an einer Marktware „den individuellen Ausdruck, die Sprache, die phonetische höhere Schöne, die Seele", so braucht sie darum noch längst nicht künstlerisch wertlos zu sein. Im Gegenteil, wir werden unter Umständen diese ihre Diskretion, ihre Neutralität als einen besonderen Vorzug zu betrachten haben. Oder würde etwa eine reich gedeckte Tafel in unseren Augen gewinnen, wenn Porzellan und Kristall, Wäsche und Silber für jedes einzelne Gedeck individuell gestaltet wären? Gerade die rhythmische Wiederholung der gleichen typischen Einheiten befriedigt unser ästhetisches Empfinden; denn sie bringt recht eigentlich das innere Wesen der Tischgenossenschaft als einer Gemeinschaft Gleicher auch künstlerisch zum Ausdruck. Ein großes Kunstwerk will für sich allein betrachtet sein. Es würde die Einheit dieser Tafel ebenso sprengen, wie das Genie mit seiner großen Geste die gesellschaftliche Harmonie eines Salons[1]).

---

1) Wie unter Umständen selbst die Kombination völlig nichtssagender Raumeinheiten zu ästhetisch befriedigenden Ergebnissen führen kann, lehrt das japanische Haus. Sein Grundriß ist meist ein einfach rechteckiger. Der des Zimmers wird in seinem Maße durch die Größeneinheit von Matten bestimmt, mit denen der Fußboden belegt zu werden pflegt. Diese sind durchweg rechteckig von etwa 1—3 m Seitenlänge. Je nachdem nun der Fußboden, um völlig bedeckt zu sein, 3, 6 oder mehr Matten der Einheitsgröße erfordert, spricht man von Zimmern von 3, 6 oder mehr Matten. Dieses Einheitsmaß des Grundrisses wirkt nun wieder auf die übrigen raumabschließenden Bestandteile. Daraus folgt, daß die meisten der zur Erbauung eines Hauses erforderlichen Holzteile, zunächst alle Schiebewände, nach bestimmten Maßen zugeschnitten, von den Zimmerleuten

Kein Zweifel, auch die Marktware kann künstlerische Reize haben. Die Frage ist nur, ob das System der Marktproduktion dies begünstigt, ob namentlich diejenige Persönlichkeit, welche die gewerbliche Gütererzeugung wirtschaftlich organisiert, an ihrer künstlerischen Gestaltung ein unmittelbares Interesse hat. Dies ist beim kapitalistischen Unternehmer im allgemeinen nicht der Fall. Als Verleger wie als Fabrikant ist er in erster Linie Warendisponent und als solcher weder am Besitz noch an der Herstellung der von ihm vertriebenen Güter, sondern nur an ihrem Absatz interessiert. Nicht an ihrem Besitz! Das hat schon Morris deutlich erkannt. „Ich glaube", bemerkt er in einer seiner berühmten Reden spöttisch, „daß unter den Fabrikanten dieses großen Industriebezirkes nicht wenige sind, die sich über die Idee entsetzen würden, die von ihnen gefertigten Waren selbst zu benützen. Und könnten sie Zeugen des Enthusiasmus der Kunden von den Kunden ihrer Kunden sein, wenn jene Waren ihr Endziel erreichen und zum Verbrauch gelangen, so würde vielleicht ein zynisches Lächeln über ihre Lippen gleiten[1])." Aber auch nicht an ihrer Herstellung! Pflegt doch der Leiter eines arbeitsteiligen Großbetriebes zur Erzeugung von Massengütern nur ausnahmsweise in den Produktionsprozeß selber einzugreifen. Er hat ganz andere Aufgaben, die ihn vollauf in Anspruch nehmen. Das nackte Absatzinteresse endlich führt ihn noch seltener die Wege der Kunst. Wie wenig, das hat Sir Henry Cole in seiner berühmten Ansprache bei der Begründung des Department of Practical Art schon im Jahre 1853 ausgeführt.

---

auf Lager gehalten werden. Dem einzelnen Hause wird durch vor- oder rückspringende Teile je nach den Bedürfnissen des Erbauers größere Mannigfaltigkeit gegeben. Auch können, da eine feste innere Gliederung fehlt, durch Herausnahme der inneren Schiebewände die einzelnen Zimmer zu größeren Gemächern vereinigt, oder durch neu eingesetzte Wände in kleinere Räume abgeteilt, und dadurch, wie durch die Einstellung von Schirmen, besondere künstlerische Wirkungen erzielt werden. Vgl. Justus Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan, p. 36.

1) Morris, Art and its producers and the arts and crafts of to-day, p. 10.

Großes erwarte man von der Einsicht des gewerblichen Unternehmers. Aber wünsche der Fabrikant wirklich eine bessere künstlerische Ausbildung des Arbeiters? Stocke sein kommerzieller Umsatz aus Mangel an künstlerischer Verfeinerung? Fühle er den Mangel? Sei er ein kompetenter Richter in Fragen des Geschmackes, wenn er darüber zu urteilen hätte? Und da künstlerische Veredelung qualifizierte Arbeit und darum erhöhte Kosten voraussetze, sei er auch willens, ein größeres Kapital in die Produktion zu stecken? Ehe man diese Fragen beantworte, habe man, wie es scheint, zuvor andere zu erledigen: „Warum werden Fabrikate hergestellt? Warum werden mehr Baumwollstoffe gewebt als seidene? Warum werden wollene in der einen Jahreszeit, baumwollene in der anderen gewebt? Warum verziert der Industrielle Waren für den südamerikanischen Markt in der einen Weise und für die Hauptstadt in einer anderen, wobei er selbst hier einen Unterschied zwischen dem West- und dem Ostend macht? Warum verkauft er Calico von einer bestimmten Qualität an die Herren Hardings, oder Swan and Edgar, und solchen von einer anderen Qualität an den Krämer in Whitechapel?" Die einzige Antwort auf alle diese Fragen sei die: Einfach, weil es der Konsument wolle. Der Fabrikant, selbst wenn er möchte, habe wirklich keine Wahl in der Bedienung seines Kunden. Er gehorche einfach seiner Nachfrage. Gehe diese auf wertlosen Flitter, so verschaffe er ihn; gehe sie auf gewählten Geschmack, so werde er das gleiche tun[1]).

Vielleicht war es zuviel gesagt, wenn einer der Experten in der Parlamentsenquete von 1835/36 behauptete, die Waren, nach denen in der ganzen Welt allgemein die größte Nach-

---

1) Adresses of the Superintendents of the Department of Practical Art, p. 11 f. Ähnlich Otto Eckmann, Der Weltjahrmarkt Paris 1900. p. 25: „Der Kaufmann oder Kunsthändler fügt sich vollkommen dem Wunsche seiner Kunden im eigenen Interesse. Wenn also das Publikum auf Künstlerarbeit besteht, wird er dafür sorgen, und aus seinen Schaufenstern und Räumen werden die unwürdigen Imitationen verschwinden."

frage bestehe, das seien der Natur der Dinge nach stets die „wenigst geschmackvollen". Jedenfalls wird die Geschmacksrichtung der Massen nicht von der Kunst, sondern von der Mode beherrscht. Besonders das Großstadtleben zerstört jene innere Sammlung, die notwendig ist, um eine künstlerische Stimmung aufkommen zu lassen [1]). Beginnt nun der alljährliche rasche Wechsel der Formen, den wir heute als charakteristische Eigenschaft der Mode betrachten, schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, so hat er seinen maßgebenden Einfluß auf die Gestaltung der Güterwelt doch erst in unseren Tagen erlangt [2]). Nicht als ob man den kapitalistischen Unternehmer ohne weiteres für die kaleidoskopische Flucht der Modeerscheinungen verantwortlich machen dürfte. „À vrai dire, on ne fait plus la mode, on la subit", sagt Worth, nicht „das Anschlagen eines Motivs, seine Aufnahme ist das Entscheidende", Lessing. Immerhin wird sich nicht leugnen lassen, daß die Mode die für die Entwicklung der Marktproduktion so wichtige Vereinheitlichung des Bedarfes,

---

1) Mit sicherem Instinkt hat bereits Goethe das empfunden. „Sehr merkwürdig ist mir aufgefallen", schreibt er an Schiller, „wie es eigentlich mit dem Publico einer Großstadt beschaffen ist. Es lebt in einem beständigen Taumel von Erwerben und Verzehren, und das, was wir Stimmung nennen, läßt sich weder hervorbringen noch mitteilen. Alle Vergnügungen, selbst das Theater, sollen nur zerstreuen und die große Neigung des lesenden Publikums zu Journalen und Romanen entsteht eben daher, weil jene immer und diese meist Zerstreuung in die Zerstreuung bringen. Die Poesie verlangt, ja, sie gebietet Sammlung, sie isoliert den Menschen wider seinen Willen, sie drängt sich wiederholt auf und ist in der breiten Welt (um nicht zu sagen in der großen) so unbequem wie eine treue Liebhaberin." Vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. I, p. 407.

2) Falke, Kultur und Kunst, Wien 1878, p. 71 ff.: Kostüm und Mode in ästhetisch-kritischer Schilderung, bes. p. 113. Friedrich Theodor Vischer, Mode und Zynismus, Stuttgart 1879, p. 3 ff. Julius Lessing, Der Modeteufel, Berlin 1884. Gaston Worth, Comment se fait la mode, in der Revue des arts décoratifs, 16. Année 1896, p. 120 ff. Sombart, Der moderne Kapitalismus, Bd. II, p. 327 ff.: Die Mobilisierung des Bedarfs. W. Fred, Psychologie der Mode, Berlin (?). Georg Simmel, Philosophie der Mode, Berlin (?).

die für die Beschleunigung des Kapitalumlaufes so förderliche Häufung identischer Kaufakte derselben Personen, die für die Führung des Konkurrenzkampfes so notwendige Herabdrückung des auf eine Wareneinheit zu verrechnenden Gewinnsatzes in hohem Maße begünstigt hat.

Als eine Sozialform von bewunderungswürdiger Zweckmäßigkeit hat Simmel die Mode gefeiert. Nur eine besondere unter den vielen Lebensformen, durch die man die Tendenz nach sozialer Egalisierung mit der nach individueller Unterschiedenheit und Abwechslung in einem einheitlichen Tun zusammenführe, rage sie unter den anderen als für den Gesamtwert des Lebens besonders günstig dadurch hervor, daß sie die unvermeidliche Bindung des einzelnen mehr und mehr an die Peripherie des Lebens, auf seine Äußerlichkeiten verschiebe. Mag sein. In künstlerischer Hinsicht ist ihr Einfluß bedenklich. „C'est presque toujours un motif étranger à l'art, qui la guide", sagt Worth von der Modedame. „Mme. X. veut telle robe parce que Mme. Z. en porte une de ce genre, qui a du succès, mais sans tenir compte, si l'étoffe et la coupe combinées spécialement pour Mme. Z. conviendront à elle, dont la taille, le teint, la grâce forment un complet contraste avec Mme. Z." Und er führt zahlreiche Beispiele dafür an, wie oft der seltsamste Anlaß, so der Anblick einer aufgeschürzten Bäuerin genüge, um in einer auf „etwas Neues" gerichteten Spannung einen Umschwung im Geschmack herbeizuführen, ohne jede Rücksicht darauf, ob nicht die bevorzugte Neuerung allem ästhetischen Empfinden hohnspreche.

Schlimmer noch ist es, daß sich die Mode der Kunstformen selbst bemächtigt. Allerdings sind nicht alle dieser Gefahr in gleichem Maße ausgesetzt. So ist nach Simmel „der Modeform alles das relativ fern und fremd, was man als klassisch bezeichnen kann". Denn das Wesen des Klassischen sei eine Konzentriertheit der Erscheinung um einen ruhenden Mittelpunkt; die Klassik habe etwas Gesammeltes, was gleichsam nicht so viele Angriffspunkte biete, an denen

Modifikation, Störung, Vernichtung der Balance ansetzen könne. Im Gegensatz dazu werde alles Besondere, Maßlose, Extreme von innen her der Mode zugewandt sein. Über so charakterisierte Dinge komme sie nicht wie ein äußeres Schicksal, sondern gleichsam wie der geschichtliche Ausdruck ihrer sachlichen Beschaffenheiten. Um so größer, muß man sagen, ist dann die Gefahr. Denn ihrer Natur nach gewöhnt die Mode das Publikum daran, das Wesen des Kunstwerks in seiner äußeren Erscheinung zu suchen, während doch alles auf seine Fähigkeit ankommt, zum inneren Erlebnis zu werden. So geschah es, daß unter ihrem Zepter gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine Scheinkunst entstehen konnte, die im Wechsel der „Stile" Form auf Form hervorzauberte, dabei den Künstler zum Taschenspieler, das Kunstwerk zum Kunststück erniedrigte und eben darum im Volke kein anderes Gefühl zu wecken vermochte als den Überdruß am jeweilen Gebotenen, die Sehnsucht nach immer neuen Reizen.

Was unter solchen Umständen aus dem Künstler wird, ist oft geschildert worden. Der Industrielle, sagt Scheffler, bekommt die Kunst gratis. Er engagiert sich Zeichner, deren Hungerlöhne für ihn kaum in Betracht kommen, und verlangt zehn Stunden lang Kunst, wie er von anderen Angestellten andere Arbeitsleistungen fordert. „Die einen haben in Textilfabriken Entwürfe in allen historischen Stilen bis zum modernen, nach Sammelwerken zusammengepaßte Neuheiten anzufertigen. Andere zeichnen ein ganzes langes Leben in lithographischen Anstalten Postkarten mit Ansichten, Adressen, Diplome, Plakate; sie müssen die ganze Welt abkonterfeien können. Noch andere entwerfen nur Etiketten zu Zigarrenkisten oder lernen methodische Gehirnverrenkungen, um konkurrenzfähige Metallverzierungen hervorbringen zu können, oder bemalen die Decken der Wohnhäuser mit Engeln und Blumen im Tagelohn. Die besten und talentvollsten sind Spezialisten für dies und das, für Plakate, Konfektion und Schmiedeeisen zugleich. Das geht Tag für Tag: Kunst, Kunst,

immer neue Kunst! Ein Monatsgehalt von 150—200 M. im Durchschnitt und keine kleine Hoffnung für die Zukunft. Wie mancher von diesen Berufsidealisten wünscht sich nur ein paar Hundert Mark Kapital, um einen Obstkeller, eine Zigarrenbude einrichten zu können; denn alles wird zum Zerrbild im Menschen, wenn ihm die Arbeit eine Qual ist!“ [1])

Wie weit diese Tendenzen sich durchgesetzt haben, ist schwer zu bestimmen. Jedenfalls ist auch das Baugewerbe davon ergriffen. „Die industriellen Zustände der Gegenwart“, sagt Ashbee, „vernichten den Baumeister als Handwerker. In vielen Dörfern ist er ganz verschwunden, namentlich in denen, die nicht weit von einem Bauzentrum abgelegen sind. In den Außenvierteln der Großstädte führt er als Unternehmer ein fieberhaftes und aufregendes Leben. Er schachert, spekuliert, umgeht die Bauverordnungen und zieht sich dann auf seine Grundrenten zurück. Er verwandelt sich in der Tat aus einem Handwerker in einen Geschäftsmann und Finanzier, aus einem Menschen, der baut, in einen solchen, der rechnet und riskiert; er führt Bücher und überwacht die Preise, er überwacht auch die Arbeit, wie sie ist. Handwerk auf Handwerk ist ihm verloren gegangen, und sein Hauptgeschäft wird mehr und mehr das Zusammenpassen einer Menge maschinell hergestellter Waren, wie sie in seinen verschiedenen Musterbüchern aufgeführt sind [2]).“ Das gilt für England. In Deutschland aber ist es nicht viel anders. Auch hier hat sich die Handelsspekulation des Baugewerbes bemächtigt und den Baumeister in einen Bauunternehmer verwandelt, oder als „Architekten“ von einem solchen abhängig gemacht [3]).

---

1) Karl Scheffler, Unterricht und Kunstgewerbe, in der Dekorativen Kunst, Bd. X, 1902, p. 376 f.

2) Ashbee, A book of cottages and little houses, p. 100 f.

3) Über die Stellung des Architekten im modernen Baugewerbe vgl. Karl Oldenberg, Das deutsche Bauhandwerk der Gegenwart, Inaug.-Dissert. Berlin 1888, p. 8 f., 13 f. Andreas Voigt, Das Kleingewerbe in Karlsruhe, i. d. Schriften d. Ver. f. Soz.-Pol., Bd. LXIV, Leipzig 1895, p. 73 f. Gustav

Der Besitzer, der sich auf eigenem Grund und Boden ein Haus zu persönlichem Gebrauche bauen läßt, gehört nach Scheffler zu den Seltenheiten. An seine Stelle trete in der Großstadt der Spekulant, der im Vertrauen auf die Nachfrage Geschäftsgebäude oder Wohnhäuser auf Vorrat bauen lasse. Diese unpersönliche, mit den Konjunkturen des Wirtschaftslebens schwankende Nachfrage sei jetzt der Bauherr geworden. Ihr müsse der Architekt sich wohl oder übel anvertrauen, indem er einem dem Berufe fernstehenden Unternehmer seine Dienste leihe, oder selbst zum Spekulanten werde. In beiden Fällen sei das Kapital das Ausschlaggebende. Denn vor der Notwendigkeit, das Anlagekapital möglichst sicher und möglichst hoch zu verzinsen, vor dem schwankenden Willen der Nachfrage müsse jede ideale, ja konsequente Berufsauffassung zurücktreten. Der Nachfrage, das heiße in den meisten Fällen der Mieter. Von diesen werde zwar der Wille zum allgemein Notwendigen richtig vertreten, daneben aber auch törichte Modelaunen und unkultivierte Sonderwünsche. Allen solchen Instinkten, den sachlichen und vor allen den unsachlichen, den unbewußt zweckmäßigen und noch mehr den bewußt modischen, müsse nun der Architekt um seiner Existenz willen nachgeben, wenn nicht gar, dem Geschäftsprinzip jeder Spekulation folgend, vorauseilen. In solcher Tätigkeit aber verliere er notwendig den letzten Rest von Berufstüchtigkeit. „Was in seinen Gebäuden an entwicklungsfähigen Gedanken enthalten ist, entsteht wie von selbst auf Grund eben jener allgemeinen Bedürfnisinstinkte; aber es fehlt dem Architekten

---

Gießelmann, Die Verhältnisse des Baugewerbes in der Stadt und dem Amtsbezirke Jena, i. d. Schriften d. Ver. f. Soz.-Pol., Bd. LXX, Leipzig 1897, p. 233 f. Fritz Flechtner, Das Baugewerbe in Breslau, ebenda p. 394 ff. Theodor Kreuzkam, Das Baugewerbe mit besonderer Rücksicht auf Leipzig, ebenda p. 568 ff. Karl Scheffler, Der Architekt, Frankfurt a. M. (?), p. 28 ff. Zahlreiche verstreute Bemerkungen in der Literatur über die moderne Wohnungsfrage. Die Dinge liegen nach den örtlichen Verhältnissen sehr verschieden, doch ist eine durchgehende Entwicklungstendenz unverkennbar.

dann die Gelegenheit, es bewußt zu vervollkommnen. Seine Hauptaufgabe besteht nicht darin, charaktervolle Heimstätten zu bauen, sondern Massenquartiere zu fabrizieren, nach denselben Prinzipien, wonach der Kunstindustrielle wohlfeile Marktware für Proletarier herrichtet. Mit Bewußtsein dient er nie den wirklichen, fortschreitenden, sondern nur den eingebildeten, wechselnden Bedürfnissen."

Darf man nun auch annehmen, daß in vielen dieser Männer der künstlerische Sinn nur verkümmert, nicht erstorben ist, daß sie gelegentlich noch immer die Kraft finden, auch als Unternehmer „höheren Gestaltungsideen" zum Siege zu verhelfen, so liegen die Dinge in anderen Fällen noch viel ungünstiger. Hat doch erst jüngst wieder Brandts auf Grund einer Enquete in rheinischen Städten feststellen müssen, daß im Durchschnitt immerhin ein Drittel bis die Hälfte aller Häuser von Leuten entworfen werden, die keinerlei bautechnische Schulbildung besitzen, gleichwohl in der Regel mit des Grundstückverkäufers Kapital die Funktion des Bauunternehmers ausüben. Kleine Bauhandwerker, Maurermeister u. dgl., ja sogar Angehörige aller möglichen Berufsstellungen, ehemalige Bäcker, Gärtner, Wirte usw. seien darunter, und je größer die Stadt, desto unsolider gehe man vor. Es sei absurd, von diesen Personen die werktätige Förderung künstlerischer Interessen zu erwarten. Jedenfalls werde es keinem dieser Bauunternehmer einfallen, die wünschenswerten Schritte in der Richtung auf die künstlerische Gestaltung des Arbeiterwohnhauses zu tun, solange er sein Produkt auch so los werde[1]).

So ist denn heute neben die uralte Eigenproduktion, welche die Entstehung von Kunstwerken direkt begünstigte, neben die jüngere Kundenproduktion, welche sie immerhin erleichterte, in der modernen Warenproduktion ein System getreten,

---

1) M. Brandts, Die künstlerische Gestaltung des Arbeiterwohnhauses, Berlin, 1906, p. 23.

das sie seinem ganzen Wesen nach erschweren muß. Auch im besten Falle erzeugt es in Gestalt der Marktware Gebilde, denen Persönlichkeit und Seele fehlt; im schlimmsten führt es eine Scheinkunst herauf, die, von Modeströmungen getragen, der Befriedigung nicht tiefempfundener Lebensbedürfnisse, sondern gesellschaftlicher Eitelkeiten dient, ein Futter für die Snobs aller Schichten, „jene armen törichten Elstern", die, wie Thackeray gesagt, „sich mit schönen Federn schmücken, so gut es geht, und sich einbilden, es dem schimmernden Vogel gleichtun zu können, dessen Natur es ist, auf Palastterassen einherzustolzieren und mit seinem farbenprächtigen Schweif im Sonnenscheine zu prunken." So steht es heute. Und wer erst erkannt, daß eine von Masseninstinkten geleitete Produktion, soweit sie den Künstler zu Worte kommen läßt, nie Auserlesenes, stets Gemeinverständliches von ihm verlangt, der wird an dem bloßen Übergang zur sozialistischen Produktionsweise keine überschwänglichen Hoffnungen für die Kunst zu knüpfen vermögen, wie einige Optimisten getan.

„Nach jeder Richtung würde die kommunistische der heutigen Gesellschaft überlegen sein", erklärt allerdings Émile Vandervelde. „Die neben ihrer Kunst einen anderen Beruf ausüben möchten, hätten mehr freie Zeit. Die jetzt für irgend einen bürgerlichen oder königlichen Mäcen arbeiten, würden dann, wie einst Rembrandt und Hals, für Gemeinschaften, Gruppen, öffentliche Anstalten tätig sein, deren Kollektivluxus die Eitelkeit und Knauserei des privaten Luxus verdunkeln würde. Und die endlich, die mit amtlichen Sphären nichts zu tun haben wollen und sich lieber direkt an das Publikum wenden, könnten dann von dem Ertrag ihres Stichels oder ihrer Feder viel leichter und besser leben, weil sie ein viel größeres, reiferes und verständigeres Publikum hätten, als jetzt." Ganz töricht sei der Einwand, die Menge werde ein schlechter Richter sein und die glänzende, ins Auge fallende Mittelmäßigkeit der schlichten Größe des ursprünglichen Talentes vorziehen. Lehre die Erfahrung nicht,

daß der hartnäckigste Widerstand gegen die neuen Kunstformen nicht von der Masse, sondern im Gegenteil von den privilegierten Massen ausgehe?[1]) Als wenn es auf die Vorliebe für diese oder jene Art von Kunstformen, und nicht vielmehr auf die Verbreitung künstlerischer Geschmacksbildung ankäme! Wie jedoch die erhöhte Produktivität in der Erzeugung von Massengütern und die reichlichere Versorgung der Nation mit solchen, die man vielleicht von einer sozialistischen Organisation der Volkswirtschaft erwarten dürfte, ein „reiferes und verständigeres Publikum" erzeugen sollte, ist schlechterdings nicht einzusehen. Wohl aber könnte etwas anderes die Folge sein.

Mehr noch als der kapitalistische Unternehmer, der durch die Konkurrenz zu immer erneuter Anpassung an den wechselnden Geschmack der Konsumenten gezwungen wird, dürfte der staatliche Leiter einer monopolistischen, von den Prinzipien ökonomisch-technischer Zweckmäßigkeit beherrschten Massenproduktion auf die Berücksichtigung des ästhetischen Momentes verzichten und es dem Volke überlassen, sich damit abzufinden. Ja, es wäre dies für eine große Zahl von Gegenständen nicht einmal zu beklagen. Hat in den Seven lamps of Architecture doch schon Ruskin von „einem allgemeinen Gesetz, einem einfachen Gesetze des gesunden Menschenverstandes" geredet, das uns gebiete, auf die künstlerische Ausgestaltung aller Güter zu verzichten, die den Zwecken des tätigen Erwerbslebens dienen. „Wo immer du ruhen kannst", sagt er, „da schmücke; wo Ruhe versagt ist, bleibt es auch die Schönheit. Du darfst mit der Arbeit so wenig die Kunst wie das Spiel vermengen. Erst schaffe, dann ruhe; erst schaffe, dann schaue. Doch bestelle nicht dein Feld mit güldenen Pflugscharen, noch binde deine Konto-

1) Émile Vandervelde, Sozialismus und Kunst, in der Zukunft, Bd. XXXIII, 1900, p. 359 ff., bes. 363. Übrigens ist es bezeichnend, daß für die Kunst Eigenproduktion und Kundenproduktion und insoweit auch die Konkurrenz im sozialistischen System fortbestehen sollen.

bücher in Email; drisch nicht mit geschnitzten Flegeln, noch meißle Basreliefs auf Mühlsteine[1])."

Das ist bekanntlich früher ganz anders gewesen. Arbeit und Muße, Geschäft und Genuß lösten einander nicht ab, sie durchdrangen einander. Und wo man sich einst aus diesem Bewußtsein heraus in dekorativem Schmuckwerk nicht genug tun konnte, begnügt man sich heute mit der Betonung der baren Zweckmäßigkeit, die größere Strenge unserer ganzen Lebensführung damit sinnfällig zum Ausdruck bringend. Das Patrizierkaufhaus mit dem geschnitzten Giebel und der nüchterne Wolkenkratzer, die buntbemalte Galakutsche und das schlichte Automobil, der ziselierte Vorderlader und das glatte Mausergewehr führen uns diesen Wandel vor Augen. Und doch ist darum das Sehnen nach künstlerischen Erlebnissen, besonders nach einer künstlerischen Gestaltung unserer häuslichen Umgebung als Gegengewicht für die sachliche Nüchternheit unserer beruflichen Existenz nicht etwa geringer, sondern größer geworden. Ja, es war das Verlangen, „dem Sklaventum des Augenblicks" zu entrinnen, der Wunsch nach Ruhe im geistigen Genießen, nach einem stillen Sichversenken in ein Dasein, dessen festliche Stunden von keiner Rohheit des Existenzkampfes getrübt, dessen Summe dem freien Fluge der Phantasie gewidmet wäre, niemals stärker als in einer Zeit, die wohl unser Außenleben immer reicher, wenn auch immer künstlicher, unser Innenleben dagegen, schon durch die beständige Störung seelischer Konzentration, immer ärmer gemacht hat[2]). Der Natur entfremdet, suchen wir in der

1) Ruskin, The seven lamps of Architecture, p. 216 ff.

2) Beachtenswerte Ausführungen hierüber bei Karl Lamprecht, Zur jüngsten deutschen Vergangenheit, Bd. I, Berlin 1902, p. 184. Über die eigentümliche Aufgabe der Kunst im Leben des modernen Menschen vgl. auch Wilde, Intentions, p. 130 ff. „There is no mood or passion that Art cannot give us", heißt es hier, „and those of us who have discovered her secret, can settle beforhand what our experiences are going to be. We can choose our day and select our hour. Are there no books that can make us live more in one single hour, than life can make us live in a score of shameful years?"

Kunst die Einheit wiederzugewinnen, die uns im Teilmenschentum der sozialen Wirklichkeit unwiderbringlich verloren scheint.

Seltsam mutet es uns an, wenn wir lesen, daß man zunächst Kunstwerke wie andere Güter für den Markt liefern zu können glaubte, daß man meinte, man brauche nur die Industrie mit Musterzeichnern zu versorgen, um eine neue Blüte der dekorativen Kunst heraufzuführen. Heute weiß man, daß es sich kulturpolitisch um ein weit komplizierteres Problem handelt, daß man Kunst nicht ohne weiteres lehren kann, daß es vielmehr gilt, latent vorhandene künstlerische Schöpferkraft zur Betätigung, künstlerische Genußfähigkeit zur Entwicklung zu bringen, um allmählich für das ganze Volk annähernd jenen Zustand wieder herzustellen, wie er für den primitiven Menschen charakteristisch ist, jene Einheit zwischen Schaffen und Genießen. Keiner der modernen Staaten hat sich dieser Aufgabe zu entziehen vermocht. Reichere und immer reichere Mittel sind zu diesem Zwecke bereit gestellt worden. Und es ist dies, wie oben angedeutet wurde, nicht nur aus idealen Motiven geschehen, sondern zugleich in der Erwägung, daß diese wirtschaftlichen Opfer sich auch wirtschaftlich bezahlt machen würden. Ein Land, so argumentierte man, dessen gewerbliche Erzeugnisse denen anderer Länder technisch ebenbürtig, ästhetisch überlegen seien, würde sich volkswirtschaftlich eines doppelten Vorzuges zu erfreuen haben. Es würde einmal weniger in die Versuchung kommen, dieser Art Güter von andern Völkern zu beziehen und fremde Arbeit zu beschäftigen; es würde zweitens hoffen dürfen, mit Hilfe der künstlerischen Qualität seiner Produkte seinen Markt zu erweitern und bei der Schwierigkeit ihrer Nachahmung sich den gewonnenen Vorsprung dauernd zu sichern.

Es liegt nahe, bei dem Mangel einer Produktionsstatistik zur Prüfung dieser Thesen die Handelsstatistik zu Rate zu ziehen und einzelne Güter des internationalen Verkehrs, bei deren Erzeugung das künstlerische Moment eine größere Rolle spielt,

durch längere Perioden zu verfolgen, um festzustellen, ob seit dem Auftreten der modernen Kunstgewerbebewegung in England und Frankreich, in Amerika und Deutschland wesentliche Verschiebungen hinsichtlich der ein- und ausgeführten Gütermengen oder Wertsummen eingetreten sind. Dies Verfahren ist vor einer Reihe von Jahren für Frankreich von Vachon angewandt und agitatorisch verwertet worden. Eine Vermehrung der Einfuhr kunstgewerblicher Produkte um 185 Mill. Frcs., eine Verminderung der Ausfuhr um 244 Mill. Frcs., so hieß es, habe von 1873—1881 stattgefunden[1]). Doch stellen sich dieser Methode bedeutende Schwierigkeiten entgegen. Entweder nämlich sind die einzelnen Posten nicht genügend spezialisiert, gröbere und feinere Qualitäten derselben Ware unter einer Rubrik zusammengeworfen, oder es sind im Lauf der Jahre, und zwar vielfach gerade in der letzten Zeit, so entscheidende Änderungen in der Abgrenzung der Warenkategorien eingetreten, daß die betreffenden Ziffern unvergleichbar sind. Nicht zu reden von den Bedenken, die sich aus einer unkontrollierten Gegenüberstellung der handelsstatistischen Daten verschiedener Länder ergeben.

Aber selbst wenn es gelänge, für einzelne dieser Artikel eine Entwicklungstendenz nachzuweisen, die sich auf den Einfluß der modernen Kunstgewerbebewegung zurückführen ließe, wäre in jedem besonderen Falle die gesamte Lage der betreffenden Industrie mit in Rechnung zu ziehen, der wahre Kausalzusammenhang genauer zu untersuchen. Denn was bedeutet es schließlich für den Aufschwung des deutschen Kunstgewerbes, wenn man z. B. findet, daß im Spezialhandel des Deutschen Reiches während der Zeit von 1889—1905 der Anteil der Gold- und Silberwaren an der gesamten Ausfuhr von 1,2 % auf 2,0 % (38,2 bzw. 117,1 Mill. Mk.), der

1) Vachon, Nos industries d'art en péril, p. 14 ff. Weitere Betrachtungen in der gleichen Richtung bei Alexander Dorn, Der wirtschaftliche Wert des Geschmacks, Berlin 1888, p. 60 ff.

Porzellane usw. von 0,3 % auf 1,1 % (9,2 bzw. 64,6 Mill. Mk.) gestiegen ist, wenn sich gleichzeitig herausstellt, daß in derselben Periode der Anteil der Seidenwaren von 6,0 % auf 2,6 % (197,0 bzw. 182,8 Mill. Mk.), der feinen Lederwaren von 2,4 % auf 0,6 % (77,1 bzw. 33,4 Mill. Mk.), der feinen Holzwaren von 0,9 % auf 0,4 % (29,0 bzw. 22,6 Mill. Mk.) herabgesunken ist?[1]) Beispiele, wie diese, würden sich aber bei näherem Eingehen auf die Warenbewegung in Menge ergeben, weshalb besser von einem weiteren Verfolgen dieser Methode abzusehen ist. Immerhin ist es möglich, auch mit Hilfe der Handelsstatistik die Bedeutung der Kunst für die Volkswirtschaft gerade in Deutschland, wenn nicht zahlenmäßig nachzuweisen, so doch in hohem Grade wahrscheinlich zu machen.

Dabei empfiehlt es sich, von der deutschen Handelsbilanz und ihren Entwicklungstendenzen auszugehen. Diese gestaltete sich für den Spezialhandel des Jahres 1907 folgendermaßen[2]):

Warenkategorien	Einfuhr		Ausfuhr	
	Wert in Mill. Mk.	% des Gesamtwertes	Wert in Mill. Mk.	% des Gesamtwertes
Rohstoffe für Industriezwecke . .	4434,9	50,7	1499,7	21,9
Fabrikate	1882,3	21,5	4808,9	70,2
Nahrungs- und Genußmittel, Vieh	2429,5	27,8	542,3	7,9
Im ganzen	8746,7	100	6850,9	100

Was an dieser Tabelle zunächst in die Augen fällt, ist der negative Charakter der Handelsbilanz, nach einer Periode des Schwankens in den siebziger und achtziger Jahren seit

1) Statistisches Handbuch für das Deutsche Reich, herausgegeben vom Kaiserlichen Statistischen Amt, Teil II, Berlin 1907, p. 502 ff.

2) Statistisches Handbuch für das Deutsche Reich, II. Teil, p. 8 ff.; Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich, 29. Jahrg. 1908, p. 125 ff.

1888 eine konstante Erscheinung in der deutschen Volkswirtschaft. Das Defizit, das 1888 nur 73 Mill. Mk. betrug, ist allmählich, besonders schnell in den letzten Jahren, auf 1895,8 Mill. Mk. angewachsen. Es deutet darauf hin, daß die Ausfuhr dauernd der Einfuhr nicht zu folgen vermag. Dies gilt, auch wenn man in Rechnung zieht, daß die Warenwertstatistik in der Regel die Ausfuhr unvollständig und außerdem deshalb gegenüber der Einfuhr zu niedrig enthält, weil die Einfuhr einschließlich der Frachtkosten, die Ausfuhr ohne diese angeschrieben wird. Darf man nun auch annehmen, daß dieser ungünstigen Handelsbilanz nicht notwendig eine ebensolche Zahlungsbilanz entspricht, daß vielmehr das Defizit der ersteren durch die großen Beträge, welche durch die Post, den Reiseverkehr, Effektensendungen, Einwanderungen, Erbschaften usw. zuströmen, durch die Reedereigewinne, welche einheimische Schiffe im Auslande machen, endlich durch die Zinsen und Dividenden, welche für die im Ausland angelegten Kapitalien an das Inland zu zahlen sind, seinen Ausgleich findet, so wird der vorsichtige Volkswirt diese Entwicklungstendenz doch mit gemischten Empfindungen beobachten. Weiß er doch, daß sie ebenso sehr als Symptom wachsenden Wohlstandes der deutschen Nation wie ihrer steigenden Abhängigkeit von den wirtschaftlichen wie politischen Schicksalen anderer Völker zu betrachten ist. Er wird darum wünschen müssen, daß, wenn dies ohne Beeinträchtigung der nationalen Güterversorgung geschehen kann, die Spannung ausgeglichen, die Einfuhr verringert, die Ausfuhr vermehrt werde.

Um mit der Ausfuhr zu beginnen, so kommt in diesem Zusammenhange in erster Linie der Posten „Fabrikate“ in Betracht. Er ist seit Anfang der siebziger Jahre fast ununterbrochen absolut und, was vielleicht noch wichtiger ist, ebenso stetig relativ gestiegen (von 914,3 Mill. Mk. und 40,1 % des Gesamtwertes im Jahre 1873, dem tiefsten Stande, auf 4808,9 Mill. Mk. und 70,2 % des Gesamtwertes im Jahr 1907, dem bisher erreichten höchsten). Da nun, wie das bei der ständigen

Vermehrung der deutschen Bevölkerung sich fast von selbst versteht, der Posten „Nahrungs- und Genußmittel, Vieh“ eine ausgesprochen sinkende (von 578,8 Mill. M. oder 25,5 % des Gesamtwertes der Ausfuhr im Jahre 1873 auf 542,3 Mill. Mk. oder 7,9 % des Gesamtwertes im Jahre 1907), der Posten „Rohstoffe für Industriezwecke“, einschließlich der Halbfabrikate, trotz eines mäßigen absoluten Wachsens, ebenfalls eine sinkende, in neuerer Zeit mindestens keine steigende Tendenz (von 784,6 Mill. Mk. oder 34,4 % des Gesamtwertes im Jahre 1873 auf 1499,7 Mill. Mk. oder 21,9 % des Gesamtwertes im Jahre 1907) aufzuweisen hat, so ist auch für die nächste Zukunft eine weitere Steigerung des Ausfuhrwertes nur von den Fabrikaten zu erwarten. Dabei wird, wie schon oft hervorgehoben worden ist, gerade Deutschland sein Augenmerk vorwiegend auf die Ausfuhr qualitativ hochstehender Produkte zu lenken haben, weil es in solchen der neu auftretenden Konkurrenz von Ländern mit Rohstoffüberfluß und billigen Arbeitskräften am wenigsten ausgesetzt ist. Und zwar ist es nicht sowohl die technische, als die ästhetische Qualität seiner Erzeugnisse, die, wie die Geschichte Frankreichs lehrt, einem bestimmten Volke eine Art Monopolstellung zu verleihen vermag.

Ganz ähnlich sind die Erwägungen hinsichtlich einer Verminderung der Einfuhr, soweit diese in Fabrikaten besteht. Es zeigt dieser Posten bei einem absoluten Anwachsen von 783,0 Mill. Mk. im Jahre 1873 auf 1882,3 Mill. Mk. im Jahre 1907 seit Mitte der achtziger Jahre eine sinkende Tendenz (von 29,5 % des Gesamtwertes der Einfuhr im Jahre 1886 auf 21,5 % im Jahre 1907), die sich durch eine Hebung der ästhetischen Qualität der einheimischen Produktion unzweifelhaft verstärken ließe. Die Nachfrage nach Waren ausländischen Ursprungs, bei denen das künstlerische Moment von Bedeutung ist, man denke an Kleider- und Möbelstoffe, Glas und Porzellan, müßte sinken, wenn der vorhandene Bedarf in gleicher Güte im Inlande gedeckt werden könnte. Doch spielen unter den Artikeln der deutschen Einfuhr die Fabri-

kate schon längst die geringste Rolle. Neben dem Posten „Nahrungs- und Genußmittel, Vieh", der hier unberücksichtigt bleiben muß, ist vornehmlich der Betrag der Rohstoffe für Industriezwecke in den letzten Jahren sprunghaft angewachsen (von 2559,6 Mill. Mk. oder 45,4 % des Gesamtwertes im Jahre 1902 auf 4434,9 Mill. M. oder 50,7 % im Jahre 1907). Über die Hälfte des gesamten Einfuhrwertes entfällt auf ihn. Nun erscheint es auf den ersten Blick ganz unverständlich, wie die Entwicklung künstlerischen Geschmackes gerade auf seine Gestaltung sollte Einfluß gewinnen können. Und doch ist dies in gewissen Grenzen der Fall.

Das Entscheidende ist die mächtige Wirkung, welche die erwachende Liebe zur Kunst auf die Bedarfsbildung ihrer Anhänger auszuüben vermag. Eine ästhetische Wiedergeburt vollzieht sich in ihnen, die sehr wohl der sittlichen zu vergleichen ist, wie sie Carlyle an sich erlebt. Ich selbst habe beobachtet, wie Menschen unter ihrem läuternden Einfluß ihre halbe Wohnung ausräumten, alle Fetzen und Lappen herunterrissen, allen Schund und Kram verbannten, um in des Wortes wahrstem Sinne ein neues Leben zu beginnen. Ein Leben der Einfachheit in Morris' Geiste, nachdem sie erst erkannt, daß, wer „die trügerischen Schöpfungen der Mode und alle jene Scheingüter und Erfindungen des Handelsgeistes" verachtet, sehr wohl die Mittel aufbringen kann, um das wirklich Notwendige in edler Form zu erstehen, weil „des Geldes nicht viel zu sein braucht, um mehr als vollauf zu unserem Lebensbedarf hinzureichen". Damit aber lähmen sie an ihrem Teile jene Massenproduktion überflüssiger Dinge, die auf die Kauflust der einfältigen Menge spekuliert und nichts mit der Befriedigung der wahren Bedürfnisse eines reifen Kulturvolkes zu tun hat, und wirken zugleich jener sinnlosen Stoffvergeudung und jener überhasteten Steigerung des Rohmaterialbedarfes entgegen, wie sie in den Ziffern der letzten Jahre zum Ausdruck kommt.

So wird man in der Tat nicht leugnen können, daß auch vom Standpunkte der ganzen Volkswirtschaft die künstlerische Veredelung der gewerblichen Produktion als ein nationaler Gewinn zu betrachten ist, daß alle die Opfer, die der Staat für die ästhetische Erziehung des Volkes bringt, sich auch wirtschaftlich bezahlt machen werden. Nur wird man nicht übersehen dürfen, daß die Zahl der dafür in Betracht kommenden Güter im Vergleich zu ihrer gesamten Masse eine beschränkte ist, und daß für die Menschen, welche die wirtschaftliche Bedarfsbildung in künstlerischem Sinne wirksam beeinflussen können, das gleiche gilt. Denn es wären natürlich alle diejenigen Volksschichten auszunehmen, deren Einkommen zu gering ist, als daß sie sich bei ihrer Bedürfnisbefriedigung von einem anderen Motiv als dem Streben nach Erwerb des jeweilen billigsten Gutes leiten lassen könnten. Sie werden jedes in Kauf nehmen, wenn es nur diese Bedingung erfüllt, und um so lieber, wenn es dazu den Schein eines besseren vorzutäuschen vermag.

Darum wäre es verfehlt, von der aufsteigenden Entwicklung des deutschen Kunstgewerbes eine entscheidende Verschiebung in der wirtschaftlichen Machtverteilung der Völker zu erwarten, genau, wie der sich getäuscht sehen dürfte, der darin den Vorboten einer neuen Wirtschaftsordnung erblicken wollte. Denn die moderne Kunstgewerbebewegung, weit entfernt die Zivilisation unserer Zeit zu Grabe zu tragen, scheint vielmehr dazu bestimmt, uns mit ihr zu versöhnen, indem sie ihr Wesen ästhetisch zum Ausdruck zu bringen sucht. Und sie erfüllt damit zugleich die Bestimmung aller Kunst. „Comme le bois, léger débris des forêts", hat Stendhal einmal von ihr gesagt, „suit les ondes du torrent, qui l'emportent, aussi bien dans les cascades et les détours rapides de la montagne que dans la plaine, lorsqu'il est devenu fleuve tranquille et majesteux, tantôt haut, tantôt bas, mais toujours à la surface de l'onde, de même les arts suivent la civilisation". Sie folgen ihr und vollenden sie zugleich, indem sie die Wirt-

schaft zur Kultur emporbilden und erst damit erlebenswert machen. Denn was ist das Menschenleben, wenn man ihm nimmt, was die Kunst ihm gegeben hat? „Ein ewig aufgedeckter Anblick der Zerstörung. Denn wenn man aus unserem Leben herausnimmt, was der Schönheit dient, so bleibt nur das Bedürfnis, und was ist das Bedürfnis anderes, als eine Verwahrung vor dem immer drohenden Untergang?“ — —

Schluß.

Unter den Verdiensten der historischen Schule der Nationalökonomie pflegt man an erster Stelle auch dieses zu nennen, daß sie das „ethische Pathos“ in die moderne Sozialpolitik hineingetragen und damit diese selber erst recht eigentlich möglich gemacht habe. Sollte das richtig sein, so gilt das jedenfalls nur für Deutschland. In der Geschichte der ganzen Wissenschaft dagegen gebührt den Briten dieser Ruhm. Ward doch im wesentlichen schon zu Beginn der sechziger Jahre von Carlyle und Ruskin der Kern desjenigen gesagt, was zehn Jahre später von den Begründern des Vereins für Sozialpolitik als eine neue Weisheit verkündet wurde, womit nicht geleugnet werden soll, daß erst auf deutschem Boden und ohne wesentlich von England beeinflußt zu sein, die „ethische Nationalökonomie“ diejenige wissenschaftliche Durchbildung erfuhr, die sie aus der Sphäre einer rein gefühlsmäßigen Überzeugung in die einer verstandesmäßigen Einsicht zu erheben vermochte. In einem wichtigen Punkte aber sind ihre Vertreter dauernd hinter den englischen Vorläufern zurückgeblieben. Sie haben es versäumt, wie den ethischen auch den ästhetischen Forderungen der Zeit Rechnung zu tragen, und haben es dadurch mit verschuldet, daß Deutschland auf einem Gebiete die Führerschaft entging, wo ihm seine technisch-ökonomische Rückständigkeit fast hätte zum Heile werden können.

Dabei zeigt sich, daß wenigstens einer unter den Führern der neuen Richtung, Schmoller, den künstlerischen Grundproblemen nicht fremd gegenüberstand. Schon die Vielseitig-

keit seiner philosophischen Bildung zwang ihn, dazu Stellung zu nehmen. Doch gelangt er in einem 1865 veröffentlichten Aufsatz über ethische und ästhetische Kultur, der Schillers Anschauungen über die ästhetische Erziehung des Menschen behandelt, nach einer feinsinnigen Analyse dieser Schrift zu einem ablehnenden Ergebnis, indem er der „theoretischen Geringschätzung des menschlich-sittlichen Gehalts der Kunst" entgegentritt, die wohl der Theorie unseres klassischen Idealismus entspreche, aber durch die praktischen Leistungen unserer großen Dichter selbst widerlegt werde. Im zweiten Teile des Faust, heißt es zum Schluß, deutet Goethe in der Persönlichkeit des Euphorion, der Byron darstellen soll, an, wie die moderne Poesie, die Kunst und das Schöne unser Leben nicht mehr ausfüllen soll und kann. „Er läßt den Byron-Euphorion, ihn — den subjektivsten unserer modernen Dichter, in den Lüften zerstieben, zum Zeichen, daß das moderne Leben ein Kultus der Kunst nicht mehr befriedigen kann wie das antike, daß höher noch als der ästhetische Genuß die großen Aufgaben der Menschheit liegen. Damit korrigiert er selbst die Einseitigkeit unseres klassischen Idealismus, dessen Glaubensbekenntnis Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung sind[1])." Seitdem verschwindet die Kunst aus der sozialpolitischen Diskussion, die Ethik beherrscht das Feld. Hinreißender, aber auch einseitiger als bei uns, ist wohl niemals einem Volke im öffentlichen Leben Moral gepredigt worden. Entsprechen dem die Erfolge?

---

1) Gustav Schmoller, Ethische und ästhetische Kultur, noch einmal ein Wort über Schillers „ästhetische Erziehung der Menschen", in den Preußischen Jahrbüchern, Bd. XVI, 1865, p. 427 ff., bes. 446 f. Ähnliche Gedanken später in seiner Streitschrift „Über einige Grundfragen des Rechts und der Volkswirtschaft" von 1874/75. Vgl. Über einige Grundfragen der Sozialpolitik und der Volkswirtschaftslehre, Leipzig 1898, p. 93, 141. Eine allgemeine Bewertung der Kunst für das Wirtschaftsleben haben ferner versucht Fr. Xav. Neumann, Die Kunst in der Wirtschaft, Wien 1873, und Carl Kindermann, Volkswirtschaft und Kunst, Jena 1903.

Es bleibe einer späteren Zeit überlassen, vorurteilslos zu würdigen, inwiefern die ethische Schule der Nationalökonomie den Gang der Ereignisse in Deutschland maßgebend beeinflußt hat. Soviel läßt sich schon heute feststellen: Sie hat mitnichten zu verhindern vermocht, daß unter der Einwirkung eines schnell wachsenden Wohlstandes der materialistische Zug unserer Zeit auch hier zu charakteristischem Ausdruck gelangte. Es gibt in der ganzen Welt kein zweites Land, hat Emerson vor etwa fünfzig Jahren von England gesagt, wo der Reichtum so absolute Achtung genießt, und er hat diesen Geist der materiellen Genußsucht in scharfen Gegensatz zu dem der Deutschen gestellt, „those semi-Greeks, who love analogy and by means of their height of view preserve their enthusiasm and think for Europe". Seitdem hat sich das Verhältnis beider Länder fast umgekehrt. England ist es gelungen, seinen Reichtum durch die Kunst zu veredeln. Es ist darin zum Lehrmeister der Welt geworden. Wer aber könnte heute noch Goethe „das Haupt und die Verkörperung des deutschen Volkes" nennen? Schlichtheit und Einfachheit, Ehrlichkeit und Innerlichkeit sind uns trotz alles Moralisierens verloren gegangen, ohne daß solcher Verlust durch andere Werte voll ersetzt worden wäre.

„Der äußere Schmuck des Lebens, die Zierrate und die Genüsse kommen bei normalen Zuständen wieder von selbst", sagt Schmoller in seiner Streitschrift gegen von Treitschke, um die Durchführung einer wirksamen Sozialpolitik auch auf Kosten der Kunst zu rechtfertigen. Wie wenig das in solcher Allgemeinheit richtig ist, haben die letzten Kapitel gezeigt. Nur der bewußte Willen zur Kunst vermag auf höherer Entwicklungsstufe die Schwierigkeiten zu überwinden, die Technik und Wirtschaft ihrem Gedeihen entgegenstellen. Oft müssen Opfer gebracht werden, und es versteht sich keineswegs von selbst, daß bei solchen Interessenkonflikten von vornherein die Kunst zu weichen hätte. Denn ihre Gaben sind mehr als „ein anspruchsvolles Nichts, ein verworrener

Überfluß.“ Sie können zur wichtigsten Grundlage inneren Friedens und äußerer Machtentfaltung der Nationen werden.

„Wir haben schon einmal“, sagt Heinrich von Treitschke, „im zwölften und dreizehnten Jahrhundert eine Zeit gesehen, da die schönsten Werke unserer Dichtung in jedem Dorfe Thüringens und Frankens von den Bauern und Mägden verstanden wurden; warum sollen wir nicht wieder dahin gelangen, daß die Lieder Goethes und einige Dramen Schillers in jeder Hütte unseres Volkes willkommene Gäste werden, und der kleine Mann nicht bloß an dem Berliner Tiergartendenkmale — dem einzigen wirklich volkstümlichen Werke unserer modernen Bildnerkunst —, sondern auch an den Werken Rauchs und Rietschels sich erfreut?“[1]) Ja, warum sollten wir nicht, wenn wir es nur richtig anfangen, ihn vom Schlichtesten allmählich zum Höchsten aufsteigen lassen? Und was würde das für die Sozialpolitik anders bedeuten als die vollkommenste und edelste Überbrückung der sozialen Klassengegensätze! Nicht nur, weil dann die Werke unserer großen Meister wie von einer einzigen andächtigen Gemeinde vom ganzen Volke genossen werden könnten, weil durch das Medium der Kunst der einzelne am Leben aller teilzunehmen, im Scheine wenigstens zu erleben vermöchte, was ihm das Schicksal in Wirklichkeit versagt — oder erspart, sondern weil erst dann die verführerische Macht des Reichtums gebrochen, die harte Not der Selbstbeschränkung zur frei gewählten Tugend geworden wäre.

Noch größer erscheint die nationalpolitische Bedeutung der Kunst. Was Goethe vor achtzig, Nietzsche noch vor dreißig Jahren behaupten konnte, daß der Mangel an formaler Bildung nationalen Gepräges uns vom Standpunkt unserer Nachbarn als gelehrte Barbaren erscheinen lasse, weshalb unser Wesen ringsum bei ihnen keine Sympathieen finde,

---

1) Heinrich von Treitschke, Der Sozialismus und seine Gönner, nebst einem Sendschreiben an Gustav Schmoller, Berlin 1875, p. 116.

das gilt im Grunde auch heute noch. Man empfindet ein Mißverhältnis zwischen unseren Aspirationen und dem, was wir der Welt als Entgelt für ihre Gefolgschaft zu bieten haben. Das könnte uns gleichgültig sein, wären wir nicht durch die Besonderheit unserer Lage darauf angewiesen, statt kriegerischer friedliche Eroberungen zu machen. Denn wo sind die geschlossenen Gebiete der gemäßigten Zone, die wir uns mit Waffengewalt zueignen könnten? So sind wir gezwungen, mit unserem Überfluß die Lücken auszufüllen, die fremde Nationen mit einer geringeren Bevölkerungsvermehrung auf ihrem Boden für uns in Bereitschaft haben. Und es ist von Wichtigkeit, ob diese vorgeschobenen Posten eine werbende Kraft entfalten, wie der Franke, der Brite es mit Erfolg getan, ob sie wenigstens deutschem Volkstum dauernd erhalten bleiben, oder nach kurzem Ringen in einem fremden Stamme untergehen. Kein Zweifel, daß unsere wissenschaftliche Kultur uns hier im Stiche gelassen. Erst eine zu künstlerischer Wirkung gesteigerte Lebensform dürfte sich als ein starkes nationales Band erweisen.

So ist die Bewegung, deren Geschichte und Theorie auf diesen Blättern behandelt wurde, von universeller Tragweite. Sie ist zugleich eine neue Probe auf den deutschen Idealismus. Sie ergänzt jene ethische, deren größte Leistungen der Vergangenheit angehören. Nicht, ob unsere Häuser und unsere Möbel, unsere Kleidung und unser Schmuck fortan etwas mehr oder weniger geschmackvoll sind, steht auf dem Spiele, sondern ob wir ein Recht haben, uns ein Kulturvolk im höchsten Sinne des Wortes zu nennen, anderen Nationen den Stempel unseres Wesens aufzudrücken. Manches ist schon erreicht, Größeres bleibt zu erringen. Schwere Kämpfe sind auszufechten, bis wir die Spuren jahrhundertlanger Vernachlässigung getilgt, edlem Geschmack im ganzen Volke zum Siege verholfen. Sie zu bestehen, erholen wir uns Mut bei jenem Manne, der so wenig wie wir an der „ästhetischen Erziehung“ des deutschen Volkes verzweifeln

mochte. „Von allem, was positiv ist", sagt Schiller, „und was menschliche Konventionen einführten, ist die Kunst wie die Wissenschaft losgesprochen, und beide erfreuen sich einer absoluten Immunität vor der Willkür der Menschen. Der politische Gesetzgeber kann ihr Gebiet sperren, aber darin herrschen kann er nicht. Er kann den Wahrheitsfreund ächten, aber die Wahrheit besteht; er kann den Künstler erniedrigen, aber die Kunst kann er nicht verfälschen. Zwar ist nichts gewöhnlicher, als daß beide, Wissenschaft und Kunst, dem Geist des Zeitalters huldigen, und der hervorbringende Geschmack von dem beurteilenden das Gesetz empfängt. Ganze Jahrhunderte lang zeigen sich die Philosophen wie die Künstler geschäftig, Wahrheit und Schönheit in die Tiefen gemeiner Menschheit hinabzutauchen; jene gehen darin unter, aber mit eigener unzerstörbarer Lebenskraft ringen sich diese siegend empor."

Autorenverzeichnis.

Ahrens 233 ff., 245.
Alexandre 170, 176.
v. Archenholtz 96.
Ashbee 15, 132, 134, 213, 300, 397.

Balmont 177.
Bartels 319.
Baudelaire 41.
Bax 53 ff., 62, 64.
Bayer 114.
Behncke 349.
Behrens 314.
Beissel 336, 347, 383.
Bellamy 59.
v. Below 341.
Bénédite 153, 178.
Benoit 143.
v. Berlepsch-Valendas 137, 275.
Besser 25.
v. Bezold 312.
Bing 139, 208,
Birdwood 377 ff.
Blanc, Charles 151, 153.
Blomfield 130.
Bode 208, 210, 223 f., 229, 275, 294, 316.
v. Bodenhausen 314.
Bötticher 304 f.
Bouilhet 208, 225.
Bouyer 174.
Brandts 399.
Braun 278.
Brentano 35.
Brinckmann 158, 341, 350, 377, 380, 391 f.
Broicher 25, 41.
Bruckmann 275, 290, 360.
Bucher, Bruno 114, 160, 168, 250, 376.
Bucher, Lothar 146, 193, 238 f.
Bücher 269 f., 325, 329 ff., 373.
Burne-Jones, Lady 46, 89.
Butler 202.

Carlyle 6 ff., 28, 39 f., 411.
Cary 46.
Cellini 384.
Chamberlain 319.
Champier 174, 202.
de Chennevières 166, 170.
Chevalier 146, 192.
Clarke 103, 197, 201.
Cobden-Sanderson 45, 130.
Cockerell 119.
Coffin 205.
Cole, Sir Henry 108 ff., 113, 115, 392 f.
Collingwood 19, 29.
Conze 310.
Cook 42.
Courajod 141 ff., 335 f., 347.
Crane 64, 68, 89, 100, 125, 128, 365.
Creutz 217, 224.

Darcel 151, 155.
Dawson 136.
Day 80, 129, 300 f.
Dehio 312.

Delacroix 320, 322.
Dexter 202.
Dickens 1, 191 f.
Diderot 139.
Dohme 121, 165.
Dohrn 289, 292.
Dorn 404.
Dresser 377, 380 f.
v. Dumreicher 143, 247, 354.
Dürer 298.
Dyce 107 f.

Eastlake 121, 125.
Ebbinghaus 318.
Eckermann 319.
Eckert 29.
Eckmann 278, 393.
v. Eitelberger 245 ff., 264.
Emerson 10, 182, 188 ff., 413.

v. Falke, Jacob 121, 159 ff., 171, 192 f., 234, 240 ff., 276 f., 349 ff., 376, 383, 394.
v. Falke, Otto 335 ff., 338 ff.
v. Falkenegg 258.
la Farge 205 ff.
Feis 15.
Feuerbach, Anselm 319.
Feuerherd 369.
Fiedler 318, 323, 357.
Field 175.
Fier 176.
Fink 257.
Fischer, Theodor 293, 296, 299.
Fish 132.
Flechtner 398.
Floerke 355, 451, 384.
Forman 46.
Frauberger 159.
Fred 132, 182, 280, 394.
Fritsch 288.
Frobenius 331.
Fromentin 322.

Geffroy 278.
Genauck 257.
Gensel 177 f.
Genuys 175.
George, Stefan 274.
Gersaint 155.
Gießelmann 398.
Gilbert 125.
Gmelin 253.
Goedecke 316.
Goeschel 256.
Goethe 298, 319, 321 f., 364, 369 f., 384, 394, 414.
van Gogh 319, 322.
de Goncourt, Edmond 176.
Graul 142, 153, 174, 182, 207, 275, 314, 333.
Grosse 311, 318, 325, 332, 357 f., 382.
Grothe 195, 222.
Gurlitt 244, 350.
Guthrie 136.

Haddon 309, 327, 331, 368.
Hall 109.
Hamilton 328.
Harvey 137.
Haupt 329, 332.
Haydon 92, 101 ff.
v. Hefner-Alteneck 253.
Heideloff 346.
v. Hermann 253, 371.
Hermant 152.
Herzfeld 345.
Hettner 262 f.
Hevesi 243, 278.
Hildebrand, Hans 329.
Hobson 29, 39.
Hoernes 308, 310, 317.
Hoffmann, Albert 271.
Holme 278.

Howard 137.
Hugo, Victor 235.
Humphreys 207.
Huysmans 139, 170 f.
Hyndman 58 f., 67.

Ilg 247, 338.
v. Inama-Sternegg 329, 334.

Jacquemart 152, 155.
Janner 336, 346.
Jessen, Jarno 258.
Jessen, Peter 80, 84, 118, 333.
Jouin 353, 355.

Kerschensteiner 294.
Kessler, Graf Harry 183.
Kindermann 412.
v. Klimburg 247.
Klöppel 227.
Koch 275, 280.
Kohnstamm 316 ff., 358, 370.
Konody 183.
Körner 316, 319, 390.
Kreuser 334, 341, 359.
Kreuzkam 398.
Kurella 59.
Kurzwelly 335.
Küttner 98.

de Laborde, Comte, 148 ff., 162, 185, 193, 238 f., 335, 346, 354.
Labourien 152.
Lachmann 44.
Lacordaire 354.
Lafond 142.
Lahor 140.
Lambert 179.
Lamprecht 221, 340, 402.
Landauer 44.
Lane 213.
Langbehn 273.
Lange 273, 308 f.
Langl 199.
Laroumet 173.
Leclère 170.
Lehmann 287.
Lehnert 335, 341.
Lehwess 121.
Leisching 113.
Leland 126.
Lenormant 155.
Leobner 202.
Leonardo 357, 369.
Lessing, Julius 159, 161 f., 196, 208 ff., 249, 270, 394.
Lethaby 84.
Levasseur 142, 144 f., 335, 352 ff.
Lichtwark 227, 273 ff.
Liebermann 319 f., 322.
Lübke 263.
Lüders 251.
Ludwig, Heinrich 357.
v. Luschan 332.
v. Lützow 160, 249, 262.
Lux 275, 278, 289.

Mackail 46, 58, 62, 71, 82, 86.
Major 342.
Mantz 143, 155.
Marbach 318.
Martineau 192.
Marx, Roger 172, 177.
Matthaei 312, 339.
Maus 176.
Meier-Graefe 140, 179, 278.
Menpes 381.
Mérimée 151.
Meyer, Alfred Gotthold 312 ff., 348, 359.
Mielke 333.
Milsand 42 f.
Mirus 257.
Moeser 232, 352.
Morice 331.

Morris 46 ff., 130, 378, 392, 408.
Mourey 80, 175, 180.
Münsterberg 221.
Muthesius 90 f., 119, 121, 124 f., 184 f., 219 f., 275, 283.

Neumann 412.
Neuwirth 337, 347, 383.
Nietzsche 271 ff., 414.
Nocq 175.
Noeggerath 256.

Oldenberg 397.
Oncken 250.
Osborn 181.
Otte 337, 341, 344, 346.

Pabst 270 f.
Pallat 202.
Pecht 159 f., 192, 196, 220, 249, 263 f.
Pernerstorfer 366.
Pfau 250, 264.
Picard 177, 209, 221.
Piette 308.
Poe 186 ff.
v. Polenz 221.
Praetorius 332, 369, 373 f.
Proust 143, 153, 157, 166.
Puaux 176.
Pugin 121.

Rathgen 381.
Reber 253 f.
Redgrave 115.
Rein 376 f., 381.
Reuleaux 195, 251, 300.
Riegl 307 f., 317.
Riemerschmied 321.
Rigby 83.
Rivers 332.
Rosenberg 160, 165.
Rosner 142, 231 ff., 253, 270.
Rossetti, William Michael 40 f., 43, 77.
Ruge, Clara 214 f., 217.
Ruskin 6, 15 ff., 51, 75, 89, 137 f., 199, 401 f., 411.

Saenger 29.
v. Salvisberg 257, 271.
Scheffler 280 ff., 294, 314, 396 ff.
Schick 320.
Schiller 316, 319, 321, 390, 394, 416.
Schlözer 99.
v. Schmädel 269.
Schmidt, Karl 287 f.
v. Schmoller 411 f.
Schnaase 335, 338, 341, 343 f., 376, 382 ff.
Schnorr 262.
Schölermann 277.
Schopenhauer 315.
v. Schorn 114.
Schubarth 239.
Schultze-Naumburg 275.
v. Schulze-Gävernitz 35.
Schumacher, Fritz 182, 280, 314.
Schumann 234.
Schwabe 256, 258.
Schweinfurth 374.
Schwindrazheim 333.
Seelhorst 195, 251.
Seesselberg 308, 329.
v. Seidlitz 350.
Sello 227.
Semon 311, 326.
Semper 112, 114, 193, 226, 302 ff., 363, 385, 387, 389, 391.
Simmel 389, 394 ff..
Simon 229 f., 260.
de la Sizeranne 19.
Smith, Adam 53, 94, 315.
Smith, Walter 198 f.
Sohnrey 333.
Sombart 360, 385, 394.

Soulier 177.
Sparkes 102.
Springer 142, 263, 335, 339.
Staël, Madame de 226.
Stauffer-Bern 319, 322.
v. d. Steinen 309, 332.
de Stendhal 7, 320, 409.
Stephan 309, 327.
Stetson 199.
Storck 247, 276 f.
Sullivan 125.
Swarbrick 94.
Swarzenski 349.

Tacitus 328.
Taine 357.
Taylor, Tom 103.
Teirich 247.
Thackeray 400.
Theophilus 337 f.
Thilenius 309, 327.
Thormählen 282.
de Tocqueville 192.
Tolstoj, Graf Leo 320.
v. Treitschke 414.
Triggs 132, 199, 214.

Vachon 153, 166 f., 170, 268, 404.
Vallance 46, 64, 83 f., 86, 125, 184.
Vandervelde 366, 400 f.
van de Velde 140, 305 f., 366.
Verneuil 168.
Vever 208.
v. Viebahn 239, 259.
Viollet-le-Duc 144, 152, 335.
Vischer, Friedrich Theodor 263, 394.
Vitry 170.
Vogel 207.
Voigt, Andreas 397.

Wagner, Otto 277, 306.
Wagner, Richard 111, 366 ff., 371 ff.
Wallis 147.
Webb, Sidney 59.
Weeden 204.
Weiß 342.
Wendeborn 97 f., 100.
West 212, 215.
Whistler 43, 49, 322 ff.
White 75.
Whiting 132, 217.
Whitley 184.
Whitman 190 f.
Wilde 43 f., 68, 366, 370, 402.
Worsaae 329.
Worth 394 f.

v. Zahn 156.
Zola 357.

Index.

Absatzinteresse 392.
abstraktes Denken 356.
Académie d'Architecture 142.
Académie de France in Rom 143.
Académie Royale de Peinture et de Sculpture 142.
Adam, Robert 94 f., 124, 181, 184.
Akademien 293.
Akademie der bildenden Künste in Berlin 229.
Akademie der Künste in Wien 247, 262.
Albert, Prinzgemahl von England 111, 258.
Alberthalle in London 127.
Alleinherrschaft der französischen Industrie 165.
alltägliche Gebrauchsgegenstände 86.
Altarschmuck 335.
Älteste der Kaufmannschaft von Berlin 286.
Amerika 182 ff., 207, 223 ff., 276, 315, 404.
amerikanisches Haus 210 ff., 222 f.
Amiens 70.
Anarchismus 64.
André 157.
Angebot und Nachfrage 30 f.
angelsächsische Formelemente 94.
angewandte Kunst 305, 365.
Anna von England 122.
Antwerpen 351.
Aquitanien 307.
Arbeit, anständige 296.
— ehrliche 8, 298.
— geistig-schöpferische und technisch-ausführende 22.
— gute 291, 296.
— menschenwürdige 8.
Arbeiter, Stellung des Arbeiters 8, 21, 24, 32, 54, 141, 255, 284, 289, 300, 352, 360.
Arbeitserzeugnisse 370.
Arbeitsfreude 23, 54, 57.
Arbeitsprozesse 310, 330.
Arbeitsteilung 81, 295, 299, 337, 351.
arbeitsteiliger Großbetrieb 393.
Arbeitsvereinigung 22, 81, 83, 330.
Arbeitszerlegung 360.
Architektur s. Baugewerbe, Baukunst.
v. Aretin 256.
Aristokratie 14, 17, 141, 186.
l'Art nouveau 140, 175, 184, 279.
l'Art décoratif 176.
Art et décoration 176.
Arts and Crafts-Bewegung in England 45, 90, 123, 125 ff., 183.
— — — in Amerika 212 ff.
Arts and Crafts Exhibition Society 127 ff.
Arts and Crafts Societies 213 f.
The Art Union 110.
the Art Workers' Guild 126.
Ashbee 132 ff.
ästhetische Erziehung 409, 412.

ästhetische und ethische Kultur 412.
ästhetische Wiedergeburt 408.
Ästhetizismus 125.
Aubert 176.
v. u. z. Aufseß 256.
Augsburg 341.
Ausdruckstätigkeit 320.
Ausgangspunkt künstlerischer Tätigkeit 318.
autochthone Künste 374.
Aveling 64.

Bachelier 143.
Bacon, John 93.
Baillie-Scott 3, 124.
Balliuw 352.
Bamberg 254.
Banks 93.
Barock 227, 233, 276.
Barry, Sir Charles 121.
Bath 106.
Baugewerbe, Baukunst 21 ff., 51, 70, 75, 99, 119 ff., 164, 195, 210, 226, 233, 303, 312, 347, 353, 397.
Bauhütte 346 ff.
Bäumer 262.
Bayerischer Kunstgewerbeverein 267.
Bayerisches Nationalmuseum 256.
le beau dans l'utile 153.
Beauvais 70.
Bedarfsdeckung, Methoden der 368, 373.
Behrens 3, 280 f., 283.
Belgien 70, 140, 175.
Bell 76.
Benediktinerklöster 334.
Beninbronzen 332.
Benno, Bischof von Osnabrück 336.
Benson 127.
v. Berlepsch 275.
Berlin 232, 237, 252, 257, 266, 288, 414.
Berndt 244.
Bernward, Bischof von Hildesheim 336.
Bertsch, Werkstätten für Wohnungseinrichtungen in München 288.
berufliche Spezialisierung 342.
Bessant, Annie 64.
Beuth 257.
Biedermeierstil 231, 242.
bildende Künstler in der Gegenwart 362.
Bildnerei s. Plastik.
billig kaufen und teuer verkaufen 29.
billigstes Gut 409.
Bing 140, 176 f.
Birmingham 106, 108, 128, 165.
bischöfliche Kunst 336.
Blätter für Kunstgewerbe 247.
Blücher 235.
Bosselt 295.
Bouilhet 157.
Bournville 137.
Brasilien 325.
Brateau 174.
Brauchbarkeit 316.
Braunschweig 267.
Bremen 254, 266, 288.
Breslau 230, 266.
Brown, F. Madox 76, 82 f.
Brush 205.
Buchkunst 139, 341.
The Builder 90, 121.
Bulletin de l'Union centrale 157.
Bumstead 200.
Burden, Jane 72.
bürgerlicher Hausbau 341.
bürgerliche Kunst 95, 242, 274.
Bürgertum 341.
Burne-Jones 46, 70, 76, 83, 91, 125, 127.
Burns 11.
Burrows 64.
Byron 412.

Cadbury 137.
Campden 135.

Captains of industry 14, 32.
Carlyle 6 ff.
— Stellung zur Kunst 7 ff.
— sittliche Aufgabe der Kunst 12 ff.
— Gesellschaftsideal 13 f.
Carpenter 64.
Carriès 174.
Cellini, Benvenuto 322, 384.
the Century Guild 126.
Chabal-Dussurgey 153.
Champion 67.
Chaplet 174.
Charlottenburg 257.
Charpentier 174.
Chartres 70.
Chaucer 69.
de Chennevières 168.
Chemie 361.
Chéret, Josèphe 174.
Chicago 187, 214.
China 145, 376.
Chippendale 94, 101, 174, 181, 184.
Christliche Sozialisten 35.
Cincinnati 202, 213.
Clausen 127.
Clerget 153.
Coalbrookdale 108.
Colbert 143, 193, 354, 364.
Cole, Sir Henry 115 f.
Coleman 205.
Colonna 176.
Comité central des artistes industriels 153.
The Commonweal 64.
Condé 241.
Conway 128.
The Cornhill Magazine 28.
Council of the Government School of Design 106, 113.
Crane 127 f., 139.
Creswick 76.

Dachstuhl 313.
Daimio 377.
Dampt 174, 176.
Dante 85, 94.
Danzig 230, 254.
Darmstadt 2, 275.
David 144.
Day 127.
Dekorative Kunst 275.
dekorative Künste 66, 140, 179, 275, 279, 281, 354, 403.
Delaherche 174.
the Democratic federation 63.
Demokratisierung der Kunstgewerbebewegung 126.
Demokratismus, amerikanischer 200.
Department of Science and Art 114, 117.
Derby 108.
das „deutsche Haus" in Chicago 271.
deutsche Kultur 415.
erste deutsche Kunst- und Industrieausstellung zu München 1876 264 f.
zweite deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München 1888 270 f.
dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 282 f.
Deutsche Kunst und Dekoration 275.
deutscher Stil 264.
Deutscher Werkbund 292.
deutsche Wiedergeburt der hellenischen Welt 273.
Deutscher Zollverein 238, 255.
Deutschland 2, 152, 226 ff., 240, 249, 278, 290, 296, 301, 404.
Dichtkunst 321, 324.
Dickson 33.
Direktoire 144.
Dolomiten 315.
Dombaumeister 346.
Domecq, Adèle 41.
Donatello 345.
Dresden 2, 111, 233, 252, 285.

Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst 2, 275, 286, 289.
Duchesne 144.
v. Dumreicher 248.
Albrecht Dürer-Verein 253.
Düsseldorf 289.
Dyce 76.
Dyck 255.

Eastern question Association 53, 62.
echte Kunst — Seele der Wirklichkeit 12.
Echtheit des Materials 301.
Eckmann 274, 281.
École centrale des arts industriels 155.
Edinburgh 128.
Edmundsbury 14.
Education department 117.
Eigenproduktion 372 ff., 399.
Einfachheit der Lebensführung 87, 408.
Einheit der geistig-körperlichen Betätigung 324.
Eisenbauten 312, 314, 358.
v. Eitelberger 345 f.
Elisabeth von England 93.
Empirestil 100, 231.
England 2, 4, 16, 48, 63, 93, 136, 139 ff., 161, 182, 228, 239, 274, 296, 301, 367, 404, 411.
englisches Haus 94, 122, 164, 274.
englische Kunstgewerbeenquete von 1835/36 104 f.
— — von 1849 109 f.
— — von 1864 117 f.
Entlastung des Menschen 300.
Erfurt 230.
Erneuerung des alten Handwerks 368.
Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen 275.
Erskine 28.
erstes Erwachen eines Kunstsinnes 328.
erste Werkzeuge 329.
Erwerb 366, 375, 382, 401.
Erwerbsgeist 379.
Essex House 133.
Ethik 43, 412, s. auch Sittlichkeit.
ethische Schule der Nationalökonomie 413.
Euphorion 412.
Evolution, soziale 333.
Ewart 104.
l'expression est tout l'art 320.
van Eyck, Jan 71, 86.
van Eykens 352.

Fabrikant 298, 338, 392, s. auch Produzent.
Fabrikate 393, 406.
Fachbildung, Fachschule 107, 248, s. auch Zeichenunterricht und Unterricht.
Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes 289.
Fachwerksarchitektur 341.
Faulkner 76, 79.
femininer Geist 41, 181.
Ferguson 94.
v. Ferstel 243 f.
feudale Haushalte 375.
de Feure 176 f.
Finch 140.
Flaxman 93.
Fontainebleau 141, 354.
Form, die den Dingen gemäße 149.
formale Bildung nationalen Gepräges 414.
Fortnightly Review 68.
Frankfurt a. M. 266, 268.
Frankreich 2, 24, 70, 95, 108, 139 ff., 157, 228, 315, 352, 404.
französische Enquete über den fachlichen Unterricht von 1863/64 152.
französische Enquete zur Untersuchung der Lage der Kunstgewerbe von 1882/83 166 f.
Fraser's Magazine 30.
Freiheit — Element der Kunst 322.

Friedrich I.
Friedrich II. } v. Preußen } 227 f.
Friedrich Wilhelm I.
Friedrich III., Kronprinz von Preußen 259.
Fronhofskunst 376 f.

Gaillard 176.
Gainsborough 93.
Gallé 169, 172.
Gambetta 166 f.
the Garden City Association 137.
Gartenstädte 137, 288.
Gartenstadtgesellschaft, deutsche 288.
St. Gaudens 205.
Gazette des beaux-arts 151.
Gedon 269.
Gegensatz zwischen Kunst und Gewerbe 104, 142.
Geistliche als Künstler 337, 340.
Gelderwerb und Kunst 366, 383.
geometrische Ornamente 308 f.
Gericke 293.
the Germ 69.
germanische Kunst 328 f., 332.
Germanisches Museum 256.
Geschmack 20, 112, 141, 145, 154, 234, 360.
Gewerbeausstellung, allgemeine deutsche in Berlin 1844 237.
Die Gewerbehalle 262.
Ghirlandajo 345.
Gillemans 352.
Giotto 19.
Glasgow 106, 124, 165.
Glasindustrie 165, 173, 182, 270.
Glasmalerei 335.
Goldschmiede 335, 344, 349, 379.
Gotik 84, 94, 120, 163, 187, 206, 226, 312, 340, 346.
Graff 266.
Grandhomme 174.
Gray, Euphemia 41.
Greenaway, Kate 139.
Griechenland 23, 27, 149, 163, 190, 206, 301.
griechisch-römische Ornamentik 101.
Großindustrie 32, 38, 80, 192, 204, 270, 295, 299, 305, 316, 392.
Grosvenor Gallery 124.
Grunow 259.
Guichard 155.
the Guild of Handicraft 133 f.

Halle a. S. 230, 266.
Hamburg 98, 253 f., 257, 266.
Hanau 267.
Handelsbilanz, deutsche 405.
Handelsgeist 34, 53.
Handelsspekulation im Baugewerbe 397.
Handelsstatistik 403 ff.
Handfertigkeitsunterricht 218, 285, s. a. Unterricht.
Handwerkskunst 3, 66, 80, 215, 250, 275, 284 und passim.
Hannover 257, 266.
Harmonie der Konstruktionen 306.
Hasenauer 243.
Hausbau 122 (s. auch amerikanisches, englisches, deutsches Haus und Baugewerbe.)
Hauser 248.
Hausgerät 163, s. auch Wohnungskunst.
Hausindustrien, Wiederbelebung englischer 39.
le Havre 70.
Haydon 101 f.
Heider 275.
Heinrich IV. von Frankreich 353.
v. Heinsberg 235.
Hellenismus 68, 243.
Hellerau 288.
Hepplewhite 95, 101, 184.
heroische Kunst 11.
Hill, Octavia 39.

Hindudorf 378.
Hirth 269.
historische Schule der Nationalökonomie 411.
Historismus 119, 130, 185, 270.
The Hobby Horse 126.
Hochstaden, Konrad von 235.
Hoendschel 179.
Hofmann, Ludwig von 274.
Hoffmann, Josef 277.
Hoffmann, W. 247.
Hofkunst 180, 353.
Holbein d. J. 348 f.
Holland 84, 186.
Holzbaukunst, germanische 328.
Holzschnitzerei 327, 332 f.
Hogarth 93.
the Home arts and industries Association 126 f.
Horne 126.
Hughes 76.
Hume 94.
Hunt 71, 125, 205.

Idealismus 5, 191, 412, 415.
Idee des Gegenstandes 386.
Identität von Produzent und Konsument 372.
Illustration, bildende Kunst als 42.
Image 126.
Indianer Brasiliens 325.
Individualismus 7, 68, 354, 386.
individualistische Arbeitstechnik 330, 363, 373.
individualistische Kunstwerke 212, 222.
Individualität des Künstlers 55, 347, 361.
individuelle Bedürfnisse 387, 391, 395.
Ingenieure, Kunst der 306.
Innenausstattung 185, 274, s. a. Wohnungskunst.
innere Wiedergeburt 13, 408.
internationaler Wettbewerb 409.
Island 59.
Israels 322.
Italien 48, 145, 186, 228, 353.

Jack 83.
Japaner 85, 129, 164, 205, 376, 380.
Jeffry and Co. 84.
Jones, Inigo 120.
Josephine, Kaiserin von Frankreich 144.
Joynes 67.
Jugendstil 178, 280, 368.

Kapitalismus 55, 60, 365.
kapitalistische Volkswirtschaft 4, 92, 297.
Karl I. von England 93.
Karlsruhe 267.
Käufer s. Konsument.
Kaufmann 146, 292.
Kaunitz, Fürst 241.
Keats 11, 27, 101.
Kelmscott Press 86, 126.
Kent 73.
Keramik 165, 173, 182, 220, 303.
Kidderminster 108.
Kirche 334, 353, 366.
Klagmann 153.
Klassengegensätze 414.
Klasseninteresse 61.
Klassenkampf 36, 65.
Klassischen, Wesen des 396.
Klassizismus 121.
v. Klenze 104, 252.
Klimt 293.
Klosterkunst 336, 340, 375 f.
Kölner Dom 235.
Kommission des preußischen Handelsministeriums von 1904 zum Studium amerikanischer Verhältnisse 217 ff.
Kommunismus 58, 400.
komplementäre Linien 306.

Kongresse deutscher Kunstgewerbevereine 265 f., 267, 262.
König 248.
Königsberg 230.
Konkurrenz s. Wettbewerb.
konstruktive Logik 181.
Konsument 33, 55, 78, 115, 285, 301, 369, 372, 377, 394.
Köpping 274, 281.
Kosmetik 325.
Krapotkin 64.
v. Kreling 256.
Krupp 251.
Kultur 3, 272, 283, 365, 412.
Kulturvolk 415.
Kundenproduktion 378 ff., 385.
Kunst, aristokratische und bürgerliche 95.
— als Ausdruckstätigkeit 320.
— Entstehung und Wesen der 317 ff.
— Selbstzweck 371, 390.
Kunstgewerbebewegung in Amerika 192 ff.
— Bayern 252 ff., 264 ff.
— Belgien 140, 175 ff.
— Deutschland 250 ff., 271 ff.
— England 92 ff., 163 ff., 182 ff.
— Frankreich 147 ff.
— Hessen 275.
— Österreich 243 ff., 276 ff.
— Preußen 257 ff.
Kunstgewerbeblatt 268.
Kunstgewerbemuseum in Berlin 258 ff.
Kunstgewerbeschulen, siehe Unterricht, kunstgewerblicher und Fachschulen.
Kunstgewerbevereine 263 ff.
Kunstvereine 253 f.
Kunst und Arbeit 299 ff., 323, 356.
— und Bedürfnis 364 ff.
— und Gewerbe, passim z. B. 234, 239, 263.
— und Handwerk, passim z. B. 232, 263, 209, 344.
Kunst und Moral 20 ff., 50, 412
— und Technik 302 ff.
— und Wissenschaft 356 ff.
„Kunst und Kunsthandwerk" 277.
Kupferstecher 353.

Lackarbeiter 361, 380.
La Farge 205 ff.
Lahore 385.
Laienkunst 340, 382.
Lalique 179.
Landesgewerbeamt, preußisches 262.
Laufberger 248.
Lebrun 141, 241, 353.
Lechter 274.
Leeds 106.
Lehrlinge, Erziehung der 33, 229, 289 s. auch Unterrichtswesen.
Lehrwerkstätten 213, 262.
Leipzig 267, 284.
Leo X. 354.
lesser arts 52.
Letchworth 137.
Lever, Gebrüder 136.
Libre esthétique 140, 175.
Liegnitz 257.
Lindsay, Sir Coutts 124.
Lippmann 247.
Liverpool 98, 128, 136.
Lobmeyr 247.
logischer Formalismus der Architektur 312.
Lokomotive 306, 314.
London 1, 13, 63, 96, 103, 120, 126, 135, 165, 210.
London County Council Central School of Arts and Crafts 133.
Longden 127.
Loslösung der Kunst vom Gewerbe 351.
Louis XIV. 142, 148, 159, 353 f.
Louis XV. 148, 159, 184.
Louis XVI. 145, 159, 179 ff., 184.

Louis Philippe 144.
Louvre 70, 236.
Ludwig I. von Bayern 252.
Luxusindustrien 141, 166, 170, 179, 270, 279, 400.

Macculloch 25.
Mackintosh 124.
Mackmurdo 126.
Maclise 76.
Magdeburg 230.
Maison moderne 176.
Makart 276.
Malerei 20, 43, 49, 75, 93, 307, 324, 328, 351, 385.
Malory 69.
Man 39.
Manchester 8, 26, 98, 106, 165.
Mansard 241.
Manual training schools 204, 215 f.
Manufacture royale des meubles de la Couronne 141, 150, 353 ff.
Manufaktur 352.
Maoris 327 f., 332, 374.
Marcus Antoninus 189.
Maria Theresia von Österreich 241.
Mark 315.
Marktproduktion 66, 385 ff., 389.
Marktware 385, 391.
Marlborough College 47.
Marlborough House 113.
Marshall 76.
Marx-Aveling, Eleanor 64.
Marx, Karl 53, 307.
Maschine 56, 68, 99, 146, 195, 204, 270, 284, 296, 298, 300, 305, 360.
Massachusetts 201.
Massenbedarf 210, 386.
Massenerzeugung 219, 385.
Massengüter 389.
Masseninstinkte 400.
Massenproduktion 146, 250, 299.
Material 317, 321, 325, 338, 343.
Materialismus 7, 191, 200, 304.
Maurice 35, 60.
Max II. von Bayern 253.
Kaiser Maximilian 384.
Mc. Hugh 215.
Meinwerk, Bischof von Paderborn 336.
Meißen 109.
Merton Abbey 79.
Metallotechnik 303, 338.
Michelangelo 322, 348.
Mietwohnung 387.
Mill, John Stuart 25, 53.
Millais 71, 125.
v. Miller 264.
v. Minutoli 257.
Mitteilungen des österreichischen Museums 247.
Mittelalter 14, 23, 33, 70, 78, 130, 339, 378.
mittlerer Mensch 386.
Möbel (s. a. Wohnungskunst) 72, 147, 159, 178, 195, 227, 270, 274, 282, 289, 335.
Mode 87, 100, 222, 234, 263, 270, 394.
Mont Blanc 39.
Moral s. Ethik.
Moreau 176.
Morel 119.
de Morgan 84.
Morris 46 ff.
— Verhältnis zu Ruskin 47 f.
— Künstlertum 48 ff.
— Kunst und Wirtschaft 52 ff.
— Gesellschaftsideal 58 ff.
— praktische Sozialpolitik 61 ff.
— dichterische Leistungen 69 f.
— künstlerische Lehrjahre 71 f.
— das „rote Haus“ 73 ff.
— die Firma Morris and Co. 76 ff.
— Merton Abbey 79 f.

Morris, Kunst und Technik 80 ff.
— das Stilproblem 84 ff.
— Einfachheit als Grundlage aller Kultur 86 f.
— Würdigung 89 f.
Moser 277.
Müller, Johann Georg 243.
Mulready 76.
München 2, 252, 264, 274 f., 288, 292.
Münchener Kunstgewerbeverein 254.
Münchener Werkstätten für Kunst im Handwerk 275.
Murray 67.
Musée des Arts décoratifs 169 f.
Musée de Cluny 70, 145.
Musée du Luxembourg 168.
Musik 49, 321, 324.
musikalische Gemütsstimmung 319.
Musterzeichner 81, 115, 403.
Muthesius 285 ff.
v. Myrbach 277.

Nachwuchs, gewerblicher 289, 295, s. auch Unterrichtswesen.
Napoléon I. 235.
Napoléon III. 152.
Napoléon, Prinz Louis 154.
National Association for the advancement of Art in relation to Industry 128.
National Gallery 105.
National Society of Arts and Crafts 214.
nationale Kunst 55, 93, 193, 273, 364, 409, 415.
Natur 15 ff., 37, 54, 118, 307 f., 332.
Naturalismus 85, 101, 243, 307, 327.
Natur und Kunst 16, 42, 49.
Naturvölker 308, 325, 363, 373.
Naumann 293.
Nesfield 121.
de Neufchâteau 153.
Neu-Guinea 326, 368.
Neureuther 255.
Neuseeland 327.
Neutralität der Ware 391.
New-York 202, 214.
Nikko 376.
Normal Training School of Art 113.
Norton 200.
Notre Dame in Paris 144.
Nottingham 108, 165.
van der Nüll 243.
Nürnberg 253, 256, 384.
Nutzbauten 195.
Nützlichkeit 315, 326, 343.
Nymphenburg 290.

Obere Klassen 23, 61, 96.
Obrist 274.
Olbrich 2, 280 f., 283.
orientalische Teppiche 200.
Orlik 283.
Ornament 118, 147, 159, 300, 307, 309, 325 f.
Ostasiaten 300, s. auch Japaner und China.
Österreich 226 ff., 241 ff., 275 ff.
Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 245 f.
Oxford 27, 43, 47, 69.
Oxford and Cambridge Magazine 69.

Palais Royal 112.
Pan 273.
Pankok 275, 279, 281, 283.
Papuas 326 f.
Paris 1, 25, 113, 139, 145, 153, 171, 182, 210, 228, 265, 354.
Pariser Kunstgewerbeausstellungen von
1861 154.
1863 154.
1865 155.
Parthenonskulpturen 102, 121.
Patrizierhäuser 341.

Paul 279, 283.
Pavillon de Marsan 171.
Perkins 201.
Persönlichkeit in der Kunst 322.
Pforzheim 267.
Phantasie, künstlerische 321 f., 375.
Philadelphia 197, 200, 214, 219.
Philbrick 201.
Pitman 213.
Plastik 51, 75, 307, 324, 344.
Plumet 176.
politische Bedeutung der nationalen Kunst 273, 415.
politische Ökonomie 11, 25, 28.
pompejanische Bronzen 257.
Port Sunlight 136.
Porzellan 51, 95, 227.
Potsdam 227.
Poussin 241.
Praeraffaeliten 19, 35, 41, 125, 129.
Preußen 227 ff., 257 ff.
preußisches Handelsministerium 217, 282, 286.
preußische Provinzialkunstschulen 230, 257.
primitive Künstler 323 ff., 331 ff., 374 ff.
Produzent 55, 115, 285, 292, 372, 377.
Pugin 121.
Puritanismus 93.
Pusey 121.

Qualifizierte Arbeit 393.
Qualität 296, 301, 403.
Quelch 67.

Raffael 349, 356.
Rainer, Erzherzog von Österreich 245.
Rathäuser 342.
Rationalisierung der Technik 359.
Rauch 414.
Religion 21, 38.
Rembrandt 273, 351.
Renaissance, deutsche 264, 269, 271.
— französische 141.
— italienische 21, 85, 100, 119, 233, 276, 348.
— kunstgewerbliche 119, 139 ff., 151, 184, 365.
Restauration 144.
Reuleaux-Briefe 251.
Revolution, französische 141.
Revue des arts décoratifs 160.
Reynolds 93.
Rhythmus 290, 308, 310.
Ricardo 53.
Ricker 204.
Riemerschmid 2, 274 f., 279.
Rieser 248.
Rietschel 414.
van Robais 352.
Robertson 94.
Roggers 17.
Rohlfs 215.
Rokoko 119, 180, 233, 276.
Roller 277.
Rom 48.
romanische Baukunst 337, 339.
Romantik 130, 144.
Rossetti, Dante Gabriel 69, 71 ff.
„rote Haus“ 73 f.
v. Rothschild 246.
Royal Academy 93, 103, 106, 125.
Rubens 351.
Ruskin 16 ff.
— Stellung zur Natur 16 f.
— Verhältnis zur Kunst 17 ff.
— Moral und Kunst 20 ff.
— die Arbeiterfrage 23 ff.
— Kritik der politischen Ökonomie 28 ff.
— Sozialpolitik 31 ff.
— das Gesellschaftsideal 36 ff.
— die St. Georgsgilde 39.
Rysbreghs 352.

Sachlichkeit 279.
San Francisco 201, 214.
Sanssouci 227.
v. Scala 277.
Scharvogel 297.
Scheinkunst 87, 396, 408.
Scheu 53.
Schiffsbauindustrie 296, 312.
Schinkel 232 f.
v. Schmädel 269.
Schmidt, Karl 286 f.
Schmuck 308, 325, 328.
Schmuz-Baudiß 275.
Schnitzkunst 328, 333.
Schönheit der notwendigen Formen 305.
— und Zweckmäßigkeit 315 f.
Schools of Design 107 ff.
Schottland 7, 124.
Schultze-Naumburg 283.
Schulwesen, kunstgewerbliches 82, 103 ff., s. auch Unterricht.
v. Schwind 255.
Scott, Walter 120.
Sedding 113, 127.
Seddon 82.
seelische Konzentration 403.
Seidenweberei 227, 241.
v. Seitz 255, 269.
Selmersheim 176.
Semper in Dresden 233 f.
— in England 111 ff.
— das Stilproblem 301 ff.
Serrurier-Bovy 140.
Sèvres 109, 150.
Shaw, Bernard 64.
Shaw, Norman 71, 122.
Shearer 95.
Sheffield 39, 108.
Sheraton 95, 101, 129, 181, 184.
Shipley 96.
sittliches Pathos 7, 410.
Sittlichkeit 20, 38, 50, 60, 408, 412.
Skulptur 93, s. auch Plastik.
Smith, Walter 201.
Société d'encouragement à l'art et à l'industrie 173.
Société du Musée des arts décoratifs 169.
Société du progrès de l'art industriel 154.
Society for the protection of ancient buildings 52, 126.
Solon 119.
Somerset House 106 ff.
South-Kensington Museum 78, 102, 113, 119, 169, 245.
soziale Egalisierung 395.
sozialer Fortschritt 68, 92.
soziale Gefühle und Anschauungen 29, 177.
soziale Verfassung Europas 25.
Sozialismus 53, 57, 65, 68, 297, 366, 400.
Sozialistische Gruppen in England 64.
sozialistische Produktionsweise 401.
Sozialpolitik 5, 7, 34, 37, 131, 136, 366.
Spanien 24.
Spitalfields 106.
staatliche Unternehmungen 33, 150.
Staatssozialismus 59, 65.
städtische Gewerbe 342.
Stammesgewerbe 333.
Statik 304, 313.
Stein, Frau von 364.
Steinarchitektur 328.
v. Steinbeis 256.
Steinwerk 340.
Stepniak 64.
St. Cloud 154.
St. Edmundsburg 14.
St. Georgsgilde 39, 299.
St. Germain 141.
St. Louis 204, 214, 219.
St. Sebaldusgrab 342.
Storm 248.
Stourbridge 108.
Strasser 277.

Street 71.
The Studio 129.
Sturm 248.
Stuttgart 266.
style simple und style composite 225.
Summerly 76.
Sumner 157.
Symmetrie 308, 346, 390.

Tanz 324.
Taylor, Helen 67.
Taylor, Warrington 83.
Technik 126, 133, 183, 195, 232, 257, 270, 285, 295, 310, 321, 339, 361, 371.
— textile 303, 307.
Teilmenschentum 402.
Tektonik 305, 311.
Tennyson 69.
Textilindustrie 100.
Thaulow 235.
Theophilus 337.
Thesmar 174.
Tiffany 205, 281.
Times 101.
Tintoretto 19.
Tizian 356.
Tokugawa-Shogune 377.
Toynbee Hall 132.
Turenne 241.
Turin 283.
Turner 17, 19, 380.
Typusproduktion 386, 391.

Umgebung, künstlerische 22, 363.
„unentbehrliche" Möbel 87.
Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie 155.
Union centrale des arts décoratifs 169.
Union debating Hall in Oxford 72.
Unternehmer 54, 392, 401, s. auch Produzent.
Unterricht, kunstgewerblicher 114, 117, 127, 142, 201, 228, 240, 261, 268, 294.
Upton 73.

Vauban 241.
Van de Velde 140, 176, 278, 281, 283.
Verbruggen 352.
Veredelung der gewerblichen Arbeit 56, 299, 321, 393, 409, und passim.
Verein für Sozialpolitik 29.
Vereinheitlichung des Bedarfs 394.
Vergangenheit, Kunst der 85, 130, 172, 265.
Vergnügen an künstlerischer Betätigung 325.
Versailles 141, 180, 186, 354.
Viktoria, Kronprinzessin v. Preußen 258.
Vischer, Peter 332.
Vitet 144.
v. Voit 254.
volkstümliche Kunst 32, 65.
Volkswirtschaftslehre 289, s. auch politische Ökonomie.
Votivkirche in Wien 244.
Voysey 124.

v. Waagen 104.
Waerndorfer 277.
Waffen, verzierte 326.
Wahrhaftigkeit 11.
Walker 127.
Walther 2.
Wanderungen, örtliche 388.
Warenproduktion 385 ff.
Warenwertstatistik 406.
Washington 202.
Watts 125.
Webb, Philipp 71, 73, 76, 79, 83, 121, 123.
Weberei 243.
Wechsel der Formen 394.

Wedgwood 95.
Wells 64.
Welsh, Jane 41.
Weltausstellung in
Chicago (1893) 205, 221, 271.
London (1854) 111, 121, 145, 151, 192, 199, 237.
London (1862) 117, 151, 245, 255.
Paris (1855) 145, 245.
Paris (1867) 240.
Paris (1878) 158, 161, 165, 169, 196, 249.
Paris (1889) 139, 171.
Paris (1900) 182, 221, 278, 314.
Philadelphia (1876) 194, 199, 251.
St. Louis (1904) 219, 282.
Wien (1873) 158, 161, 250.
Weltmarkt 55, 239, 415.
Die Werkkunst 269.
Werktüchtigkeit 14.
Werkzeuge 329, 360.
Westmacott 76.
Westmoreland 39.
Wettbewerb 26, 29, 30, 69, 401.
Wettkampf der Nationen 291, 365.
Weyermann 352.
Wien 210, 241, 245, 247, 276 ff.
Williams 67.
Wirklichkeitssinn 185.
wirtschaftlichen Entwicklung für die Kultur — Bedeutung der 4, 25, 409.
Wissenschaft 198, 302, 313, 334.
Wohlgemut, Michael 384.
Wohnungsausstattung 200, 210, 220, 223.
Wohnungskunst 93, 140, 147.
Wohnungswechsel 387.
Woodward 204.
Worcester 165.
Working men's College 35, 62.
Wren 120.
Württemberger Zentralstelle für Gewerbe und Handel 256.

Yashiki 377.
York 106.
Yorkshire 39.

Zahlungsbilanz 406.
Zeichenunterricht 117, 132, 143, 151, 166, 200, 214, 230, 248, 261.
Zeichnung, Entstehung der 307.
Zeitschrift für bildende Kunst 262.
Zeitschrift für Innendekoration 275.
Zierkunst 127, 179, 223, 362.
Zivilisation 47, 130, 367.
Zopfstil 242.
Zunftwesen 33, 122, 343, 379.
Zweck der Kunst 371, 372, 390.
Zweck, Material und Technik 317.
Zweckmäßigkeit 162, 224, 301, 316.

Druck von Anton Kämpfe, Jena.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01635 6186